пространство цвета

художники советского кино

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Всесоюзное творческо-производственное
объединение «Киноцентр»
Москва, 1988 г.

Составление и фотосъемка
В. Бондарева

Вступление
В. Бондарева и И. Светловой

Макет и оформление
Ю. Фролова

Фигура художника становится все более заметной в кинематографе последних лет и привлекает к себе внимание не только коллег по работе, но и зрителей, которые хотят узнать больше о мастерах этой профессии.

Настоящим изданием — вторым выпуском из серии книг о художниках советского кино — мы хотели бы познакомить широкий круг любителей кино с некоторыми представителями разных, ныне работающих поколений кинохудожников. Так же, как и в первой книге «Пространство цвета», мы не ставили себе целью выбрать лучших из лучших. Речь идет о современниках, и подобная задача была бы излишне субъективной. Мы стремились составить картину наибольшего разнообразия стилей и методов работы *.

Начиная разговор о художнике кино, надо сразу сказать, что трудность заключается в невозможности вычленить его деятельность из суммы усилий создателей фильма.

Чем выше деятельность художника, чем профессиональней, тем органичней его вклад «замурован» в архитектонику всего фильма. И особенно скрыт для непосвященного глаза его труд по выбору «натуры», то есть мест съемок фильма и «вживления» в природу или интерьер, декораций или предметов обстановки, ранее не существовавших в данном пространстве.

Раздумывая над тем, с чего следует начать разговор о специфике профессии художника в кино, мы пришли к выводу, что здесь необходимо — может быть, в тысячный раз — сказать о значении среды и атмосферы действия фильма в системе выразительных средств кинематографа.

По сравнению с родственными театром и телевидением, в кино среда играет существенно более важную роль; тут она не только обозначает время, характеризует персонажей, несёт на себе определенный ассоциативный ряд, но и — при умелом использовании этого многозначного компонента создания фильма — может явиться причиной драмы, а порой и носителем существа конфликта.

Чтобы доказать, что этим последним утверждением мы ни в коей мере не преувеличиваем значения среды в кино, приведем достаточно редкий пример того, как одно и то же литературное произведение в двух вариантах перевода на язык аудиовизуальных искусств обрело очень различное звучание — причем определил эти различия подход к воплощению среды на экране.

Речь идет о фильме режиссера Ю. Германа «Двадцать дней без войны» и телевизионном спектакле «Из записок Лопатина», сценарной основой для которых послужила одна и та же повесть К. Симонова.

В фильме действие разворачивается на фоне предельно реально восстановленного быта войны: эшелон, переполненная коммунальная квартира, да и просто самые незначительные на первый взгляд детали военного времени, которые, может быть, даже окажутся на периферии нашего зрительского внимания, направленного прежде всего на главного героя,— эти детали подспудно создают у нас ощущение суровой подлинности и сиюминутности происходящего.

В телеспектакле же, воспроизводящем постановку Московского театра «Современник», найдено более условное, театральное решение: Лопатин печатает свои «Записки» на машинке, отвлекаясь время от времени, чтобы включиться в оживающие перед нами сцены его воспоминаний.

И если вы теперь спросите, изменился ли от этого различного подхода к отображению среды конфликт, то мы ответим: да, конечно, изменился.

Среда, в которой развивается фильм, придает ему эпический размах: в конфликт втягивается вся страна, широкая панорама жизни которой проходит фоном основной сюжетной линии. А в спектакле из драмы оказывается изъятой среда действия, и конфликт становится более локальным, скорее психологическим, чем эпическим.

Таким образом, среда как один из важ-

* Этот же принцип сохранён в справочном материале.

нейших компонентов выразительного арсенала звукозрительных искусств перевела действие из одного смыслового регистра в другой.

Нам могут задать недоуменный вопрос: почему, стремясь объяснить суть профессии художника кино, мы ведем разговор о значении среды, которую создает весь съемочный коллектив, воплощая замысел автора фильма — режиссера?

Дело в том, что именно художник первым переходит от слов к делу, первым берет в руки перо, кисть или карандаш, и словесные образы сценария, его режиссерская трактовка обретают плоть и кровь. И от того, насколько верно уловил художник стиль пластики будущего фильма, во многом зависит удача или неудача кинопроизведения в целом.

Формой первого рождения визуального ядра фильма являются эскизы художника.

Под словом «эскиз» в живописи принято понимать набросок, зарисовку, иначе говоря, некий предварительный подступ художника к большому полотну, разработку одной из его частей. В кино именно этот термин прижился для обозначения произведений художников, вероятно, потому, что эскизы в своей совокупности являются прообразом фильма, а каждый в отдельности предлагает трактовку определенной сцены или эпизода.

И так же как эскизы к живописному полотну могут представлять интерес своими художественными достоинствами, так и эскизы к фильму являются самостоятельными, законченными произведениями изобразительного искусства. В данном случае речь, пожалуй, должна идти о значительной разнице в степени их самостоятельности по сравнению с живописью.

Живописец сам выбирает тему и способ раскрытия ее, сверяя конечный результат только по собственному мировоззрению. «Выносить» смысл работы надо самому, но зато не сопрягаясь ни с кем «другим». У кинохудожника на первый взгляд ситуация проще — тема заказана. Но зато надо вжиться в мир «другого». Поиск кинохудожника должен быть согласован со сценарием, режиссурой, операторским видением и массой производственных ограничений. И при этом необходим личностный вклад, без чего вообще не интересно ни одно явление в искусстве.

Своеобразие и трудность его деятельности, в отличие от живописца, заключаются в необходимости каждый раз менять средства и стиль, сохраняя собственное мировоззрение. Мировоззрение у сложившегося мастера всегда одно, а средства и приемы меняются в зависимости от задач драматургии и режиссуры.

Но «самостоятельность» художника ни в коем случае не означает его оторванности от кинопроцесса и отсутствия прямых взаимосвязей с ним.

Известно, что сегодняшний кинематограф активно авторский. Замечательный парадокс этого авторства — то есть примата режиссуры — индивидуальность режиссерского видения не только не угнетает своеобразие мышления оператора, художника, актера и других соавторов фильма, но просто не может проявиться без опоры на индивидуальности. Индивидуальность режиссера возрастает от суммы индивидуальностей прочих постановщиков.

Задолго до появления первых метров изображения появляются эскизы, являющиеся в современном кинематографе лабораторией пластических средств выражения. Это период проб и поисков, на них «сговариваются» режиссер, оператор и художник.

Эскизы художника важны не только для него самого и для его творчества. Художественный образ, заложенный в них, воздействует на весь коллектив постановщиков, рождает атмосферу фильма, существующую пока еще только в воображении кинематографистов.

Мы бы сказали, что эскизы художника являются в процессе съемок и предсъемочной работы своеобразным камертоном, по которому создатели фильма выверяют точность и силу своего эмоционального заряда. А иногда и «питаются» творческой энергией художника.

Интересно в этом плане мнение, которое нам приходилось слышать от кинематографистов разных профессий, о том, что класс и уровень художественного совершенства эскизов сам по себе оказывает влияние на фильм. Иными словами, даже если бы А. Борисов не строил своих удивительных декораций к фильмам С. Соловьева, все равно его эскизы воздействовали бы на коллектив постановщиков своим образным решением.

Но это уже, разумеется, крайность, и в практике кинематографа мы найдём не так уж много примеров того, как один художник строит декорации по эскизам друго-

го — в подавляющем большинстве случаев это делает один человек, продолжая и на этапе построения декораций, а нередко и непосредственно в съемочный период, воплощать в пластике образные элементы, найденные в эскизах. Возведение павильонных или натурных построек не является чисто технической работой. Как и во всяком искусстве, каждый этап создания целостного произведения требует творческого подхода. Так, например, А. Бойм, не удовлетворенный работой живописцев, которые должны были расписать стены усадьбы Лаврецкого («Дворянское гнездо»), своей рукой выполнил эту роспись.

Другим примером может служить ставшая уже почти легендарной самоотдача, с какой работает в декорации А. Адабашьян, заботящийся об исторической, драматургической и психологической точности и оправданности малейших деталей интерьера.

Эта — производственная — сторона деятельности художника наиболее понятна зрителю. К тому же она подробнее всего «описана» критиками. Можно найти немало достаточно увлекательных рассказов о том, как строилась та или иная сложная декорация, как художник мучился в поисках необходимых фактур, как он «исхитрялся» в самых трудных финансовых ситуациях. Интереснее всего, конечно, слушать самих художников.

Например, для создания эффекта невесомости в фильме «Москва — Кассиопея» К. Загорский построил вращающуюся декорацию — герой проходил в ней по потолку и стенам. А в другом фильме для достижения аналогичной иллюзии художник предложил построить интерьер космического корабля... на дне бассейна и потом залить его водой. Так и было сделано, и главной заботой монтажниц этого эпизода было вырезать все пузырьки воздуха, чтобы не выдать происхождения такой «невесомости».

Известно, какое большое значение имеет удачно выполненная декорация или точно найденный и достроенный художником интерьер для самочувствия актеров в роли. Многие театральные артисты приходят в театр задолго до начала спектакля — окружающая обстановка помогает им настроиться на определенную творческую волну, сосредоточиться на своем персонаже. В кино этот этап вхождения в образ не менее важен для исполнителя. И помогает ему тут атмосфера действия, воссозданная художником.

Никита Михалков рассказывает, что он старается между съемками как можно больше времени проводить с актёрами в интерьере или декорации. Здесь царит такая атмосфера слияния со стилем и бытом эпохи, что незаметен сам переход от репетиции к съемке. Включена ли кинокамера или нет — актеры не теряют внутреннего единства со своим персонажем. И достигается этот эффект в значительной степени благодаря точной в мельчайших деталях обстановке, созданной художником.

Бывают и фильмы, в которых среда приобретает особое значение и становится как бы одним из главных действующих лиц фильма, определяя развитие событий.

Среда, закладываемая в эскизе, является зачастую одним из основных средств выражения поэтического или документального осознания быта.

В поэтическом кино бытовое осознается как возвышенное, в нем, в бытовом, ищутся и находятся характеристики высокого драматического стиля.

Так в «Ста днях после детства» режиссера С. Соловьева старинная усадьба, в которой волей случая оказывается расположенным пионерский лагерь, словно зачаровывает сегодняшних школьников, придает их мыслям, словам и поступкам отблеск романтизма. А. Борисов построил на натуре прекрасные декорации к фильму, придавая значение каждой детали, поскольку в искусстве, как известно, не бывает мелочей: сам подбирал доски будущих строений, сложно подгонял их друг к другу, чтобы получить особый цвет, тон, фактуру. И родился целый мир, изысканно-чудесный, акварельный, полный светлой грусти, мир, не только окружающий, но словно вошедший в каждого героя фильма.

Да и просто из жизни мы знаем, насколько окружающая обстановка может непосредственно провоцировать наше настроение и поступки.

Правильно найденное образное решение имеет способность становиться фактом действительности. А. Борисов в фильме «Сто дней после детства» выстроил медпункт пионерлагеря, где белая медицинская мебель, белая одежда и аппаратура проживали среди черных стен. Данное решение потребовалось, по его словам, чтобы связать образное и стилистическое ре-

шение медпункта с архитектоникой всего фильма.

Мне не довелось слышать недоуменное: «Медпункт с черными стенами?!» Органично, потому не шокирует, а зачастую и не осознается зрителем, воздействуя подсознательно. Иносказание, гипербола, метафора и прочие приемы кинорассказа, вводимые через материальный мир, разрабатываются и закладываются в эскизе. Безусловно, в нашем разговоре мы не должны забывать о наличии сценария. Фактура, в нем заложенная, становится не только фактурой материальной среды, но и фактурой самого фильма.

Пространство декораций во многом определяет решение будущих мизансцен, то есть расположение актеров в пространстве кадра, и непосредственно влияет на построение сцены и эпизода в целом. Истины ради напомним читателю, что перед работой над эскизами художник проводит много времени за столом с режиссером и оператором.

Кинематограф — зрелищный, пластический вид искусства, и зачастую недостаточное внимание режиссеров к зрелищной, пластической структуре фильма ослабляет воздействие картины на зрителя, снижая интерес зрительской аудитории к прекрасному и важному фильму. Недавний пример — часто пустующие залы на фильме «Остановился поезд». Мы сознательно говорим именно об этом фильме, так как убеждены, что фильм очень серьезный, с блестящей драматургией и актерской игрой, поднимающий «горячие» вопросы нашей жизни. Вообще — это в высшей степени серьезная и достойная картина. А залы пустуют. Феномен? Может быть. Но вот что пишет по этому поводу Эльдар Шенгелая: «Мы чаще всего пытаемся объяснить подобные «феномены» ссылкой на неразвитость эстетического вкуса зрителя, всевозможные «влияния» и т. д. Но я лично убежден, что более всего тут повинно наше сегодняшнее искусство, которое недодает людям целый ряд важнейших витаминов и более всего недодает ярких эмоций, интенсивных переживаний. Ведь в человеке с древних времен живет желание окунуться в состояние эмоционального экстаза, пережить праздник полного высвобождения чувств».

Острая, метафорически выстроенная форма документалистики Дзиги Вертова ничуть не снизила документальности его произведений. И сегодня мы часто наблюдаем, как художественный кинематограф в погоне за достоверностью, анатомической точностью описания недобирает в высоте художественных обобщений, а искусство без обобщений теряет действенность, а возможно, и превращается в самоцель. Теряется зрелищность, теряется целостное и глубинное видение действительности.

И памятуя, что кино начинается со сценария и главное лицо в нем — режиссер, мы помним также, что первым начинает реализовывать этот праздник художник фильма.

Конечно, участие талантливого художника в создании фильма не дает еще гарантии качества. Нужно, чтобы все остальные авторы ленты захотели бы и смогли воспринять заложенное художником в эскизах и декорациях.

Речь идет об умении настроиться на творческий лад своего коллеги. Но это же умение в высшей степени необходимо прежде всего самому художнику. В отличие от своих собратьев — живописцев, графиков, книжных иллюстраторов,— художник кино в серии эскизов к каждому новому фильму ищет заново стиль, манеру исполнения, технику, которые изменяются в зависимости от особенностей литературной основы, от своеобразия режиссерского почерка.

Сколь, например, разнится изобразительная стилистика фильмов С. Соловьева и Э. Рязанова, а ведь их объединяет один и тот же художник — А. Борисов. Можно привести и обратный пример: сотрудничество с другими художниками (А. Боймом — «Спасатель», А. Адабашьяном — «Избранные») принципиально не изменяет пластического решения картин С. Соловьева.

Из этих двух примеров с полной очевидностью вытекает в общем-то не требующая специальных доказательств мысль о примате режиссерского начала в создании кинопроизведения. Фильм не может родиться без режиссера, который воплощает на плёнке свое послание миру, так же, как оркестр, состоящий даже из самых выдающихся музыкантов, не способен играть без дирижера, по-своему читающего партитуру. Но — продолжив это условное сравнение — как оркестр замолкнет, если из него изъять первую скрипку, так и фильм «ослепнет» без художника.

Наиболее очевидно инобытие эскизов вне фильма — в экспозиции выставок, где они соседствуют с работами станковистов, книжных графиков, сценографов и воспринимаются в их контексте как самоценные произведения. Здесь художник вступает в непосредственный контакт со зрителем.

Насколько художник является «глазами» фильма, свидетельствует один интересный факт из относительно недавней истории кино.

Когда С. Бондарчук начал снимать свой первый фильм «Судьба человека», то в качестве художника по костюмам он пригласил — на удивление многим — замечательного книжного иллюстратора, не имеющего, впрочем, никакого отношения к кино, О. Верейского. Несоответствие же было, разумеется, мнимым. Познакомившись с иллюстрациями художника к рассказу М. Шолохова, молодой режиссер провидел в них, какими должны стать его эскизы костюмов. И действительно — в эскизах О. Верейский изобразил не только одежду и внешний облик персонажей, но и их характеры, пластику, создав таким образом основу для изобразительного решения будущего фильма.

Кроме названных особенностей творчества художника кино, читатель нашего сборника наверняка отметит и то, как поразному работают мастера этой профессии над созданием эскизов. Одни придают больше значения изображению интерьеров, другие в картинах природы ищут атмосферу будущего фильма, третьи предпочитают вглядываться в лица людей — героев повествования. Здесь нет и не может быть никаких ограничений для художника, и в выборе объекта творческого внимания, так же как и в остальных компонентах художественного замысла, проявляется неповторимая индивидуальность мастера.

Собранные вместе (на выставке или в рамках подобного издания) эскизы наводят на мысль о взаимовлиянии произведений художников кино. Выразительные эскизы не только имеют самостоятельную художественную ценность и помогают рождению хорошего кинофильма, но и создают собою своеобразную атмосферу, которая обязательно действует на других художников, способствует повышению общего эстетического уровня художественных фильмов.

Мы поделились лишь некоторыми своими соображениями о специфике профессии художника кино. Для того чтобы более или менее полно и подробно осветить эту тему, понадобится объем не одной диссертации. Мы же будем считать свою задачу выполненной, если сумеем привлечь внимание читателя к искусству художника кино в целом и к произведениям отдельных его мастеров, представленных в сборнике.

В. Бондарев,
И. Светлова

исаак каплан



То весьма современное свойство кино, которое относит его к разряду искусств коллективных, как и все в этом мире, имеет совершенно различные последствия. Совмещение усилий и талантов многих людей в прямоугольнике родившегося на съемке кадра порою так запутано, взаимозависимо и неразделимо, что не только зрители, но и специалисты, критики или историки с трудом разбираются в том, какая доля успеха, а иногда, напротив, вреда принадлежит каждому из создателей живой клеточки фильма. И, разумеется, разные люди в меру своего характера и воспитания, повинуясь врожденной скромности или, наоборот, чрезмерной амбиции, наконец, в силу умения приспосабливаться к окружающей киносреде по-разному используют это таинство создания ленты.

Одни беспардонно сами причисляют себя к постановщикам из касты режиссерского кинематографа и тем самым как бы автоматически срезают большую часть цветков успеха. Другие продвигают детишек или бездарных актрисулек, украшая их музыкой, ветродуями, рапидом, ракурсами и прочими фокусами кино. Третьи чистосердечно приписывают себе и своим актерским достоинствам то, что вышеупомянутыми способами достигается на съемке. И, наконец, четвертые, среди которых встречаются представители всех кинопрофессий, действительно умеют делать свое дело и ясно представляют себе, что они могут дать для выразительности кадра, эпизода, для художественной ценности фильма в конечном счете. А то обстоятельство, что их умение, творческая фантазия и долгие дни работы растворяются в общей стихии киноленты, хотя и скрывает истинное положение дел, но в то же время является и свидетельством высокого мастерства.

Соответственно в критике и во всяческих дискуссиях по фильмам действительно очень трудно раздать «всем сестрам по серьгам», так как расчленение фильма на компоненты, его образующие,— дело скучное, а главное, требующее детального знания всего будничного процесса создания картины. Кроме того, иные подробности творческих взаимоотношений и в самом деле неловко предавать огласке — уж слишком это личная и тонкая материя.

Но проходит время, и бродячая, складывающаяся из кочевий по студиям, экспедициям, группам кинематографическая жизнь неумолимо меняет людей. Разлучая с любимыми и сталкивая с совершенно ненужными, она сама, точно кинолента, заставляет пережить и пересмотреть тысячи вариантов, внешне вполне одинаковых, но, по существу, таких разных дней совместной работы, что в конце концов невольно замечаешь, как редки, как дороги те немногие счастливые совпадения, когда ты почти без усилий соединял свои мечты, свои собственные творческие фантазии с замыслами и вдохновением партнера, постановщика, оператора, композитора или художника.

Я поставил художника на последнее место, потому что именно о нем пойдет речь и именно он является для меня непременной фигурой в далеких, но незабываемых днях безумной запойной работы над нашим первым самостоятельным фильмом.

Моя дипломная работа на право называться режиссером — короткометражный фильм «Шинель» по повести Гоголя. В группе — все молодые. Хотя Маранджян как оператор уже снимал; Маневич и Каплан были художниками; да и назначенный директором Оршанский, несмотря на юные годы, уже имел репутацию прекрасного организатора — но это для дирекции, а суть в том, что мы все давно и жадно сошлись для работы вместе. Когда Тарсанова в качестве редактора с таинственным видом еще только носила на машинку листы рукописного сценария, каждый из нас был уже далеко впереди, где-то в разгаре съемок. Мы жили внутри нашей картины, намного опережая реальный этап работы, и только потому, как я теперь понимаю, смогли как-то превозмочь те дьявольские трудности, которые уготовила нам погода, мизерная смета и нехватка календарных съемочных дней.

Поскольку основа фильма — повесть и переделывать ее на современный манер нам не хотелось (такую работу по «Шинели» к тому времени уже сделали в Италии), главным для группы с первых дней стал тот подлинный материал, который на экране должен был явиться как образ гоголевского Петербурга с его промерзшей каменной пустотой окраин и обманной суетой сверкающего Невского проспекта.

Так само собою художники и оператор сразу оказались во главе всех наших забот. И вот тут-то пригодилось все, что уже успел накопить молодой, смешливый, общительный, но благодаря предательскому

отсутствию волос несколько солиднее нас выглядевший человек с альбомчиком в руках. К тому времени в личном багаже Каплана оказались и симпатия великого мастера кино (знатока Петербурга, одного из создателей первой версии «Шинели» на Ленинградской киностудии) Андрея Николаевича Москвина, и знакомство с запасниками Эрмитажа, и поразительная наблюдательность (которая в сочетании с профессиональной техникой позволяла ему делать три эскиза там, где другой едва управился бы с одним), и знание производства (включая сюда такую чисто кинематографическую тонкость, как расчет чертежей не просто по эскизу, но непременно и по углу объектива).

Все лето мы до одурения, как мухи, кружили по раскаленному солнцем городу, то тут, то там роем прилипая к оградам, а на страницы дешевенького блокнота ложились мгновенные наброски зимней натуры — силуэты заснеженных улиц, узоры обледеневших решеток...

Теперь я вынужден искусственно, как говорят, «по живому месту» отсечь работу Каплана (я называю его так, а не по имени и отчеству потому, что по какой-то чисто студийной традиции все с давних времен и по сей день за глаза и в лицо обращаются к нему таким образом). Итак, оторвать работу Каплана от того, что для каждого кадра делал оператор, или приносил актер Быков, хотя на самом деле все, о чем я мог бы рассказать, неотделимо от фильма, а стало быть, и от усилий каждого из его создателей.

Еще картина не была официально запущена в производство, еще не состоялись актерские пробы, а на стене моей комнаты в несколько рядов уже висела склеенная из разных листов бумаги длиннющая простыня со всеми кадрами будущего фильма.

Конечно, как-то нацарапать раскадровку со схемами переходов или движений может каждый, на такие рисунки хватило бы и моего начального умения держать карандаш, но те наброски, выверенные, а в большинстве просто наново выполненные Капланом, имели настоящую производственную ценность. Вольно задуманный ход эпизода можно зафиксировать на бумаге, но скорее как мечту, как желаемое направление, потому что подлинные кадры, особенно натурные, всегда в плену реальности и зависят от места и времени съемок не менее, чем от вашей фантазии.

Преодолеть разрыв между тем, что задумано и что получается на пленке, можно только предварительной кропотливой работой, где творческие устремления мучительно, десятки раз сопоставляются с конкретной улицей, дорогой, подворотней, фактурой стены — со всем, что станет экранным изображением.

Всякий, кто фотографировал любимую на фоне города или векового дуба, знает, что на снимке чаще всего получается или любимая, или красоты всего окружающего. Она — со всем очарованием томного взгляда, но тогда только ступени паперти; или — собор Парижской богоматери, а вместо нее — одна из стоящих у входа дамочек, которую если и отыщешь, то только по хозяйственной сумке или другой отечественной принадлежности достаточно крупного размера. Точно так же соотнести героев и придуманный ход сцены с той средой, в которую они должны быть погружены, не потеряв при этом ни выразительности в игре актеров, ни того, что несет в себе окружающий подлинный мир,— задача, далеко не автоматически решаемая: и просто хорошо выбранное, выразительное место действия, пожалуй, только начало, только условие, из коего после долгих вычислений может получиться желаемый результат.

Тут еще следует иметь в виду, что в сегодняшнем Ленинграде поразительно мало таких мест, где могли бы свободно двигаться гоголевские герои. Это первое, с чем мы столкнулись, взявшись за работу. Ведь во времена «Шинели» мосты были деревянные, недостроенный Исаакиевский собор стоял в лесах, но главное — исчезли старинные фонари, мостовые, витрины, коновязи, будки. Даже лед на Неве был другой — ровный, как скатерть, а не взъерошенный ледоколами, как теперь.

Таким образом для каждого объекта, даже совсем хрестоматийного, как зимняя Нева или мост через канал, нужна была точка, не только соответствующая фильму и поведению Башмачкина, но еще и скрывающая перемены, случившиеся с городом за полтораста лет.

Так вот, карандашные рисуночки на стене, с которых я начал рассказ о художнике, не только отображали весь монтажный ряд нашего фильма, но были обеспечены, как теперь говорят, знанием материала, а знание материала в свою очередь — ногами Каплана, не раз побывавшего на каж-

дой из выбранных точек. Сюда не входят те километры, что были пройдены по местам исторически достоверным, но не вполне подходящим замыслу эпизода.

Надо заметить, что наши ночные прокуренные шумные собрания, в результате которых и появлялись на свет рисованные эпизоды, были делом вовсе не обязательным для художника. Эскизы декораций и костюмов, предъявленные против правил уже на обсуждении режиссерского сценария, создавались своим чередом, как результат, как воплощение уже решенных сцен. Эскизы И. М. Каплана к самым различным, порою противоположным по материалу фильмам неоднократно побывали на выставках и публиковались в каталогах; они достаточно ярко и ясно говорят о художнике, о его пристрастиях, но совсем умалчивают о дороге, соединяющей выставочный зал с кадрами фильма, об огромной живой, непременно сопутствующей всякому наброску собственно кинематографической работе...

По инерции, которая с детства толкает нас вслед за словом «художник» представлять себе плоскость холста или своды украшенной фресками залы, мы и в кино связываем художника с картинностью, с завершенностью кадра, в то время как его присутствие в таком вторичном, явном виде скорее говорит о скудности его творческой фантазии, чем о настоящем мастерстве.

Если хорошему театральному режиссеру надлежит, подобно фениксу, сгореть в актере, дабы потом возродиться в совершенном актерском творении, то художнику кино вернее всего назначено раствориться в движущемся потоке фильма, чтобы результатом его творческого участия явились не отдельные выныривающие то там, то тут эффектные декорации, достройки или кадры, а те пронизывающие ленту черты, которые объединяют все множество изображений в единый, узнаваемый по любой детали экранный образ фильма. В отличие от бумажного в виде сценария или рисованного, представляемого как эскизы декораций в картинках, этот экранный живой образ состоит из сотен нигде не предусмотренных, возникающих в процессе съемок подробностей, пятен света, колористического единства общего и крупного планов, контрастности или, напротив, мягкости теней.

Конечно, все это мы можем отнести и к операторской работе — и натуру, и время съемок, и свет в декорации никто не утверждает без оператора, но в том-то и заключается тайна кинохудожника, чтобы построенная им комната, или выбранная поляна, или найденная фактура ткани были киногеничны, иными словами, хороши не сами по себе, а еще и выразительны на пленке, необходимы оператору, актеру, режиссеру и данному фильму.

Чудом еще сохранились несколько картинок, сделанных к площади Звезды в «Трех толстяках». Очень обаятельные по колориту, эти эскизы чуть сказочного города с тесно слипшимися трехэтажными домами под черепичными крышами, с балкончиками, чердаками, арками пронизаны единым настроением, духом игры, детства, тайной ночных приключений.

Но даже будучи собраны вместе, по порядку кадров, они лишь доброе воспоминание о том, какой явилась актерам эта площадь, достроенная из-за чрезвычайной сложности только к концу съемок. На ровном неприглядном участке бывшей тут когда-то пашни высилось трехэтажное чудище из бревен, брусков и досок. По стенам к дыркам разной формы отовсюду тянулись дощатые лесенки и переходы, на которых прилепились черные скелеты осветительных приборов. Подходя с оборотной стороны декорации, вы невольно становились свидетелем какого-то фантастического бессмысленного дела, вроде строительства Вавилонской башни. И всего один поворот отделял это нагромождение от сказки.

Замкнутая кольцом площадь (благодаря чему фанерные дома создавали жесткую надежную конструкцию), заставляла посетителя повернуться кругом; она была так едина и вместе с тем столь разнообразна в деталях, что ее хотелось разглядывать, как детский рисунок. Куда бы ни двинулась камера, как бы ни перемещались герои, они, несмотря на ежесекундную перемену фона, оставались в этом чудесном кругу знаменитой площади Звезды.

Ни на каких эскизах невозможно передать и главной сказочной, чисто олешевской детали — огромной люстры, подвешенной в середине на тонких протянутых от стен тросах. К слову сказать, осуществить эту писательскую фантазию оказалось довольно сложно. Подвешенная в небе и напичканная осветительными приборами, люстра создавала усилие в несколько тонн на каждый трос. По одному из них еще

надлежало ходить, а потом он должен был обрываться.

На эскизах нет ни верхних точек, ни тревожных теней, ни стремительно взмывающих по окнам панорам, ни пыльных чердаков с бегущими гвардейцами — иными словами, нет и не может быть того живого разнообразия, того самого важного, что дает хорошая кинематографическая декорация фильму.

Но если в сказке перед художником бесконечно подвижный по настроению, а стало быть, и по цвету мир детской мечты, то в таком фильме, как «Торпедоносцы», он же оказывается в жестких рамках факта, в плену вещей и мест, заданных документально. Однако эта документальность и временная точность не менее требуют поиска воссоздания всякой детали, чем вещи и костюмы стилизованной сказки. Аскетичный, подкупающе жестокий изобразительный ряд картины о военных летчиках, убедительность в каждой мелочи, на мой взгляд, одна из важнейших удач этого прекрасного, глубоко волнующего, а главное, совершенно современного по манере и по духу произведения.

Каплан, начинавший в картине «Молодая гвардия» и работавший над костюмными, детскими и всяческими другими фильмами, пришел к «Торпедоносцам» ничуть не менее острым и чутким к современности, чем в годы своей художнической юности.

Видимо, в силу традиции, как бы стесняясь «преступной» близости с оператором, мы представляем художников кино в виде полотен, знакомых по театральной практике, но слишком общих и потому далеких экрану. Вместо куска фильма со всеми его подробностями, движением и конкретностями реального мира публика обычно знакомится с художниками кино по развешанным на стенах холстам, наброскам с натуры или костюму.

А ведь иногда перед художником кино стоит задача найти крышу, на которой хорошо читался бы дождь или легко реагирующий на ветер костюм, а то и вовсе пейзаж, в котором отражалось бы время странствий героя. И именно такие задачи для фильма порою важнее всего и дороже любых академических умений или знаний.

В молодом и сегодня еще стремительно развивающемся деле — кино — художник, как во времена Ренессанса, вновь оказался лицом к лицу с множеством требований, непредвиденных, диктуемых то случаем, то капризами заказчика, то высотою старых сводов.

Говоря о работе над «Шинелью», я уже упомянул о тех трудностях, которые возникают в Ленинграде перед каждым, кто пожелает снимать места, соответствующие гоголевским временам. Как ни парадоксально, но самым неразрешимым, повергшим нас в полное отчаяние, оказался эпизод, связанный с Невским проспектом.

Казалось бы, множество подлинных строений, но как вернуть в цокольные этажи бесчисленные, описанные Гоголем заведения и витрины, как пустить по мокрому асфальту легкие сани извозчиков, тяжелые параконные кибитки, кареты, как миновать основания современных фонарей, как завалить Невский сугробами, наконец, как добиться разрешения не на день и не на два декорировать главную улицу города и перекрыть важнейшую транспортную артерию Ленинграда? И ради чего? Ну, снималось бы историческое событие или какая-то душераздирающая сцена, а тут весь эпизод — это проход Башмачкина, да и тот почти без слов.

С тоскою мы вновь и вновь разглядывали знаменитую ленту панорамы Невского проспекта, но ни одно сохранившееся до наших дней место не поддавалось съемке без переделок, без длительной подготовки, тем более в один или два вечера.

Здесь я опускаю десяток вариантов спасения этого совершенно необходимого картине эпизода и раскрываю секрет, в котором, на мой взгляд, как в зеркале, отражено все, что может без всяких дополнений явиться основанием наивысшей кинематографической аттестации художника, оператора, директора, реквизитора — каждого, кто хоть как-то причастен к этой авантюре: итак, Невский проспект был прилеплен к задней стене ленфильмовского павильона.

Этот внутренний двор студии и сегодня остался точно таким, каким был в дни нашей работы. Каждый раз проходя мимо автобусов, машин, кранов, которые мирно стоят возле газона, я с трудом представляю себе, как на крохотном, ограниченном совершенно не подходящими строениями пятачке, разместился, ожил толпой и замелькал экипажами отрезок хрестоматийного Невского проспекта. Хрестоматийного, потому что здесь витрины и даже вещи в них, и сугробы снега, и фонари,

и двери теперь были такими, какими они изображены на подлинных гравюрах старых мастеров.

Следует сказать еще, что ночные съемки во дворе были тяжелейшим испытанием для всех ее участников: сани едва разворачивались на кругу, кони шарахались от прижатых к дороге приборов, притиснутые к глухой стене декорации вынуждали актеров, как тараканов, прятаться по щелям... В замкнутом, насквозь просвеченном пространстве снег за несколько минут превращался в грязное месиво, но эпизод был снят, притом почти так, как когда-то, в блаженные дни подготовки, под общую диктовку Каплан рисовал его на обрывках бумаги.

Если я оставлю в стороне долгие годы дружбы и личную симпатию ко всему, что сделано Капланом в фильмах, где мы работали вместе, если я не смогу предъявить публике ни одного его эскиза, то за одно это умение решить сегодняшнюю съемочную задачу ярко и кинематографически точно я все-таки поставлю его среди лучших художников советского кино в тот ряд людей, которые не только живут в кино, но и умеют его делать, повседневно, неповторимо и современно.

А. Баталов

КАПЛАН Исаак
Заслуженный художник РСФСР (1976)

1952
«Джамбул» (совм. с В. Егоровым, Е. Енеем) Режиссер Е. Дзиган, операторы Н. Большаков, И. Гелейн Алма-Атинская к/с.

1954
«Зеленый дол» Режиссер Т. Родионова, оператор А. Ксенофонтов. «Ленфильм»

1955
«Неоконченная повесть» (совм. с Б. Маневич). Режиссер Ф. Эрмлер, оператор А. Назаров. «Ленфильм»
«Дело Румянцева» (совм. с Б. Маневич). Режиссер И. Хейфиц, операторы М. Магид, Л. Сокольский. «Ленфильм»

1956
«Старик Хоттабыч» (совм. с Б. Маневич). Режиссер Г. Казанский, оператор М. Шуруков. «Ленфильм»

1958
«Дорогой мой человек» (совм. с Б. Маневич) Режиссер И. Хейфиц, операторы М. Магид, Л. Сокольский. «Ленфильм»

1959
«Шинель» (совм. с Б. Маневич). Режиссер А. Баталов, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»

1960
«Дама с собачкой» (совм. с Б. Маневич). Режиссер И. Хейфиц, операторы А. Москвин, Д. Месхиев. «Ленфильм»

1961
«Горизонт» (совм. с Б. Маневич). Режиссер И. Хейфиц, операторы В. Дербенев, В. Карасев, А. Чиров. «Ленфильм»

1962
«Черная чайка» Режиссер Г. Колтунов, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм»

1963
«День счастья» (совм. с Б. Маневич). Режиссер И. Хейфиц, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»

1964
«Барбос в гостях у Бобика» Режиссеры В. Мельников, М. Шамкович, оператор А. Дибривный. «Ленфильм»

1965
«Третья молодость» Режиссер Дан Древиль, операторы К. Рыжов, М. Кельбер. «Ленфильм» (СССР), «Фильм-алькам» (Франция)

1966
«В городе С» (совм. с Б. Маневич). Режиссер И. Хейфиц, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
«Три толстяка» (совм. с Б. Маневич). Режиссеры А. Баталов, И. Шапиро, оператор С. Шахбазян. «Ленфильм»

1968
«Всего одна жизнь» Режиссер С. Микаэлян, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм» (СССР), «Норскфильм» (Норвегия)

1969
«Мама вышла замуж» Режиссер В. Мельников, оператор Д. Долинин. «Ленфильм»

1970
«Салют, Мария!» (совм. с Б. Маневич). Режиссер И. Хейфиц, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм», 2 серии

1971
«Красный дипломат» (совм. с Б. Маневич). Режиссер С. Аранович, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»

1972
«Игрок». Режиссер А. Баталов, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм» (СССР), «Баррандов» (ЧССР)

1973
«Плохой хороший человек». Режиссер И. Хейфиц, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
«Пожар во флигеле» Режиссер Е. Татарский, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»

1975
«Под каменным небом» Режиссеры К. Андерсен, И. Масленников, оператор В. Васильев. «Ленфильм» (СССР), «Тимфильм» (Норвегия)

1976
«... И другие официальные лица» Режиссер С. Аранович, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»

1976
«Труффальдино из Бергамо». Режиссер В. Воробьев, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм», ТВ, 2 серии

1977
«Золотая мина» Режиссер Е. Татарский, оператор К. Рыжов. «Ленфильм», ТВ, 2 серии

1978
«Трое в лодке, не считая собаки». Режиссер Н. Бирман, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм», ТВ, 2 серии

1980
«Приключения принца Флоризеля». Режиссер Е. Татарский, оператор К. Рыжов, «Ленфильм», ТВ, 3 серии
«Свет в окне». По одноим. очерку Т. Тэсс. Режиссер А. Шахмалиева, оператор К. Рыжов. «Ленфильм», ТВ.
«Лялька-Руслан и его друг Санька». Режиссер Е. Татарский, оператор В. Бурыкин. «Ленфильм»

1981
«Пиковая дама» Режиссер И. Масленников, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм», ТВ.

1982
«Без видимых причин» Режиссер Е. Татарский, оператор К. Рыжов. «Ленфильм»

1983
«Торпедоносцы» Режиссер С. Аранович, оператор В. Ильин. «Ленфильм»



«Слуга двух господ»
Комедианты





«Плохой хороший человек»
Дорога на пикник

«Пиковая дама»
Гостиная

«Игрок»
Меняльная лавка

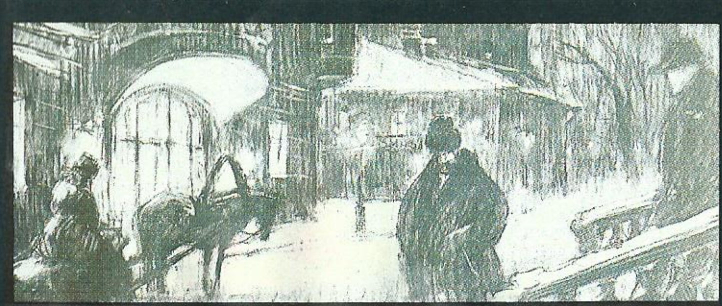
Всего одна жизнь
Бульвар в Париже



«Шинель»
Лестница



«Третья молодость»
Кулисы театра



«Дама с собачкой»
Клуб



«Слуга двух господ»
У гостиницы

бела маневич



25 лет работаю в театре и вроде бы о своей профессии знаю достаточно. А вот когда речь заходит о работе художника в кино, охватывает некоторая робость и в голову лезет мысль о пресловутой «специфике».

За многие годы дружеского общения с Белой Маневич я хорошо понял, как и чем живет художник в кино. Как рядовому зрителю мне КИНО представлялось занятием недоступным и загадочным. Уделом необыкновенных.

Недоступность Белы Маневич разве только в том, что ее редко можно застать дома: она всегда на съемках.

Загадочность связана с потрясающей способностью из ничего сделать что-то.

А ее необыкновенность — это огромный труд во имя утверждения обыкновенных, человеческих истин. Именно такой человек и нужен кино.

Чем занимается сегодня художник театра и кино? Он «пробивает», «выбивает» и «выкручивается». Нагрузки, которые выпадают на его долю, и ситуации, в которых он оказывается, не поддаются нормальным представлениям об этой профессии. А в данном случае речь-то идет о нежной, красивой и уже седой женщине, которая, вдобавок ко всему, держит на себе весь дом. Дом уютный и гостеприимный.

Итак, Бела Маневич считается на студии «крепким производственником», таким, как Каплан, Рудяков, Гаухман-Свердлов. И «крепкость» этой стороны ее работы удивительным образом несет на себе печать подлинной интеллигентности. Она не умеет «давить» и «орать». Сила ее в уважительном и добросовестном отношении к людям. Ко всем. От постановщика картины до рядового рабочего. Маневич не из тех, кто для достижения целей будет пользоваться любыми средствами.

Все эти чисто «деловые» качества неразрывно связаны с главным — искусством, творческими принципами.

Искусство Маневич есть следствие глубоких размышлений и активного осмысления жизни. В нем всегда есть та «болевая» точка отсчета, без которой немыслимы ни искусство, ни гражданственность. Работая в кино, отлично понимая его возможности и назначение, Маневич никогда не шла путем эгоцентрическим, утверждая себя любой ценой. И в жизни, и в искусстве она ненавидит элитарность и снобизм. Потому что подлинная интеллигентность не имеет с ними ничего общего.

Работам Белы Маневич свойственно поэтическое освоение жизни, в них всегда заложен глубокий лирический подтекст, без которого также немыслимо искусство. В этом Бела Маневич продолжает высокие духовные традиции «Ленфильма» — традиции Козинцева, Енея, Суворова. Этому ее еще во ВГИКе учили Шпинель и Богородский. Поэтому постановщик картины всякий раз обретает не просто надежного «производственника», а подлинного соавтора, человека, который помогает ему сплотить всю группу и постоянно поддерживать в ней высокое творческое напряжение.

Не случайно на протяжении всей своей работы в кино она стремилась работать с постоянной творческой группой. Поэтому почти все свои фильмы Бела Маневич сделала, работая на картинах И. Е. Хейфица и В. В. Мельникова.

И, наконец, она соавтор еще одного, самого главного и проверенного всей жизнью содружества, человеческого и творческого. На титрах он значится: художники-постановщики Б. Маневич и И. Каплан, но мало кто знает, что это содружество — супружество. Союз их органичен и монолитен, он строится на полном равноправии каждого, и вместе они сделали много картин. В последнее время Маневич и Каплан работают самостоятельно и так же успешно.

Какие темы близки, что нравится, о чем она мечтает в кино? Тут все не просто. Ведь не художник выбирает себе работу. Бывают и простои, мучительные месяцы ожидания. И никогда нет времени на раскачку, на сборы в дорогу.

Если есть свободное время, Маневич пишет пейзажи. Просто так. Для себя. А они, оказывается, определяют потом чуть ли не весь эмоциональный строй фильма.

Очаровательные домики Риги, старинные улочки Ярославля, выбеленная солнцем геометрия строений Средней Азии, петербургские крыши и брандмауэры — все это неизбежно отзовется в душе будущего фильма. Отсюда на свет появился бесконечный и угрюмый забор в «Даме с собачкой», загадочный двор в «Старшем сыне», милые пейзажи в «Здравствуй и прощай!». Задолго до работы над фильмами Маневич пыталась понять безысходную архитектуру «Кроткой», мятежные кошмары ночей «Шинели», щемящую прелесть маленького мира «Женитьбы».

Среди этюдов часто повторяется один

и тот же сюжет: уходящие вдаль рельсы железнодорожных путей. «Почему я так привязана к этим рельсам?» — недоуменно спрашивает она себя. Да потому что постоянное движение, дорога давно стали смыслом всей жизни. Сама того не подозревая, она безраздельно принадлежит делу, которому служит. И такое, несколько патетичное, сравнение здесь уместно. Потому что это Правда.

Костюмные сериалы из «роскошной жизни», сложно закрученные громоздкие фильмы не являются стихией Белы Маневич. Ее привлекает современность. И в первую очередь, не внешние черты ее. Силуэты индустриальных пейзажей, красота могучих машин, графика исполинских конструкций — сюжеты прекрасные и благодатные.

Мир Белы Маневич как бы обыкновенен. Ему чужды декларативность и киношная фальшь. Предложения художника, как правило, скромны и непритязательны.

Но в этой обыкновенности она пытается найти глубинный смысл. И добивается этого, потому что работает на фильм, на артиста. Маневич в этом смысле человек счастливый. Потому что обыкновенность ее предложений превращалась в огромный и одухотворенный мир усилиями таких артистов, как П. Луспекаев, Ц. Мансурова, А. Баталов, О. Ефремов, Е. Леонов. Встреча с Е. Максимовой и В. Васильевым стала для нее счастливым днем жизни. Снова Чехов! Маневич уже обладала большим опытом в разработке чеховской темы. Ведь «Дама с собачкой» давно стала классикой киноискусства.

Однако удивительная музыка В. Гаврилина, человеческий и художнический масштаб выдающихся артистов потребовали от художника иных качеств и выразительных средств. Обращение к балетному театру, понимание его образной природы позволили Маневич средствами кино органично использовать приемы условного театра. Неожиданный и новаторский балет пленяет подлинно чеховскими интонациями, высоким трагизмом и просветлением.

Есть у Маневич мечта: сделать балет «Мастер и Маргарита». Это ошеломляет. Но в это сразу веришь, как только представишь себе Е. Максимову и В. Васильева.

Маневич (как и И. Каплан) человек не просто скромный и деликатный. Она мудрый человек. А потому обладает редкой способностью видеть себя со стороны. Высокая требовательность, здоровый скепсис и самоирония надежно защищают ее от самоуспокоенности, спеси и равнодушия. На полках в мастерской аккуратно расставлены большие папки. В каждой из них — подготовительные материалы к фильму: зарисовки, кальки, чертежи, планировки, выписки, материалы по быту и костюму. Папок столько, сколько сделано фильмов. Целая библиотека.

Приступая к работе, Маневич чувствует себя начинающим художником, который делает первый фильм в своей жизни. Она работает сложно, постоянно сомневаясь и впадая порой в отчаяние. Как большинство художников. И продолжается это до тех пор, пока она не нащупает «болевую» точку произведения, не услышит его камертон. А потом поиски цветовой среды, фактуры, атмосферы, пространства. Все это она связывает с особенностями кинодраматургии, жанром фильма. Отсюда обязательное стремление к перевоплощению и полное подчинение принципам режиссуры и актерской игры в фильме.

Чтобы понять это, нужно посмотреть эскизы. Характер исполнения, техника, выбор материала и размеры самого эскиза — все служит этой цели. Эскиз для нее не «вещь в себе», «запрограммированная» на выставку или репродуцирование. Ценность и обаяние ее работ в том, что они рождаются, по существу, на съемках. Им свойственна нервная напряженность, а порой и незавершенность. Передавая атмосферу фильма, предлагая решение сцен, эскизы эти призывают к импровизации всех участников киногруппы.

Изящные, слегка подцвеченные перовые рисунки к «Даме с собачкой», угольно-глубокие листы «Шинели», пастельно-нежная живопись пейзажей в «Здравствуй и прощай!», отлично выполненные маслом, наполненные содержанием и настроением холсты «Женитьбы», экспрессивные решения фильма «Салют, Мария!» — все эти работы убедительно доказывают способность Белы Маневич чувствовать авторскую природу сценария.

Большой проработанный эскиз, живописный нашлепок на куске картона или почеркушка, выполненная на листке из школьной тетради,— все помогает работе и в то же время имеет свою «выставочную» ценность. Их главное свойство — художественность.

Ловлю себя на том, что кто-то может посчитать Маневич этаким «зубром», которому все удается, как в беспроигрышной лотерее. От всего этого она отстоит очень далеко. Ибо, работая по-человечески, невозможно обойтись без поражений, ошибок, разочарований, обид. Всего этого у Маневич столько, сколько должно быть у всякого нормального художника. Тут все дело в качестве ошибок и уровне критериев, которым следуют. Она хотела бы переделать заново свою удачную работу в «Анюте».

Потому что тянется к уровню Максимовой и Васильева.

Отличная, одна из самых лучших работ Маневич и Каплана — «Шинель». Прошло 25 лет, и она сожалеет о том, что фильм в целом все-таки не поднялся до масштабов гоголевского обобщения и глубины, а потому считает свою работу «надфильменной», «по поводу» темы. Или судьбы «Женитьбы» — фильма, который, на мой взгляд, является событием в прочтении Гоголя. Работа Маневич в нем также самого высокого класса. Эти неказистые, уютно-крохотные интерьеры, обаяние «деревенского» ампира, трогательные детали быта полны очарования и горькой печали. Удивительным образом Маневич удалось передать щемящее состояние, которым наполнены жанровые картины Федотова и Соломаткина.

Но случилось так, что фильм этот прошел как-то незаметно. Не очень удачная судьба талантливой картины стала и судьбой художника. И несмотря на то, что отличные эскизы пользуются успехом на различных выставках, Маневич не испытывает от этого подлинного удовлетворения. И хотя современность — тема желанная и главная, и в этом направлении ею создано немало известных фильмов, она постоянно надеется на встречу с материалом уровня Вампилова, Трифонова, Шукшина. Где-то завидует театру, который (это она так думает!) располагает таким богатством.

И вообще круг интересов Белы Маневич основателен. Среди художников, артистов и даже режиссеров не так уж много встретишь людей, которые бы столько читали, ходили в театры, филармонию, на выставки. Здесь не может быть речи об энциклопедичности или престижном стремлении оказаться непременно на уровне появляющихся модных новинок. За всем этим все та же обыкновенная потребность интеллигентного человека. Она заново с упоением читает Герцена, потрясена живописью Тернера, наслаждается спектаклем Роберта Стуруа.

В своих заботах и размышлениях она как бы выходит за рамки своей профессии. Но именно это ее качество и должно отличать активно действующего работника искусств нашего времени.

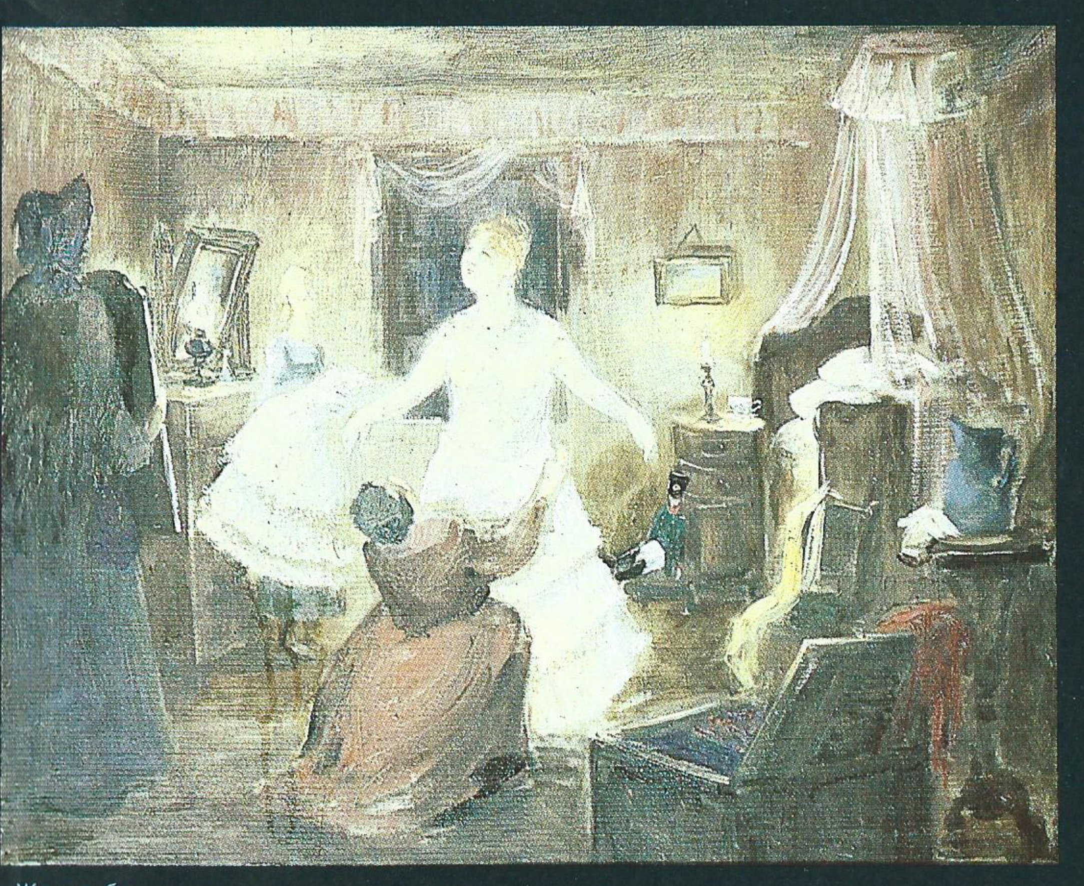
Все, что я написал о Бэлле Маневич, наверняка смутит ее несколько комплиментарным тоном. Но это не монография, где можно сделать подробный серьезный анализ всего творчества. Да и когда вообще будет написана такая монография? Как много у нас великолепных мастеров в кино и театре и как мало пишут о них! А если появилась редкая возможность написать о человеке, который отдал кино почти 40 лет, то и возникает сердечная потребность сказать теплее и благодарнее...

М. Смирнов

МАНЕВИЧ Бела
1953
«Тени» (совм. с Н. Акимовым). Режиссеры Н. Акимов, Н. Кошеверова, операторы М. Магид, Л. Сокольский. «Ленфильм»
«Враги». Режиссер Т. Родионова, операторы Е. Кирпичев, А. Сысоев. «Ленфильм»
«Горячее сердце» (совм. с В. Волиным). Режиссер Г. Казанский, оператор А. Ксенофонтов (2 серии). «Ленфильм»
1955
«Овод» (художник по костюмам). Режиссер А. Файнциммер, оператор А. Москвин, главный художник Е. Еней. «Ленфильм»
«Неоконченная повесть» (совм. с И. Капланом). Режиссер Ф. Эрмлер, оператор А. Назаров. «Ленфильм»
«Дело Румянцева» (совм. с И. Капланом). Режиссер И. Хейфиц, операторы М. Магид, Л. Сокольский. «Ленфильм»
1956
«Старик Хоттабыч» (совм. с И. Капланом). Режиссер Г. Казанский, оператор М. Шуруков. «Ленфильм»
1958
«Дорогой мой человек» (совм. с И. Капланом). Режиссер И. Хейфиц, операторы М. Магид, Л. Сокольский. «Ленфильм»
1959
«Шинель» (совм. с И. Капланом). Режиссер А. Баталов, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
1960
«Дама с собачкой» (совм. с И. Капланом). Режиссер И. Хейфиц, операторы А. Москвин, Д. Месхиев. «Ленфильм»
«Кроткая» (совм. с Б. Кропачевым). Режиссер А. Борисов, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм»
1961
«Горизонт» (совм. с И. Капланом). Режиссер И. Хейфиц, операторы В. Дербенев, В. Карасев, А. Чиров. «Ленфильм»
1962
«Пестрые рассказы»

Режиссер М. Руф, оператор С. Иванов. «Ленфильм»
1963
«День счастья» (совм. с И. Капланом). Режиссер И. Хейфиц, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
1965
«Зайчик». Режиссер Л. Быков, оператор С. Иванов. «Ленфильм»
1966
«В городе С» (совм. с И. Капланом). Режиссер И. Хейфиц, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
«Три толстяка» (совм. с И. Капланом). Режиссеры А. Баталов, И. Шапиро, оператор С. Шахбазян. «Ленфильм»
1969
«Белое солнце пустыни» (совм. с В. Костриным). Режиссер В. Мотыль, оператор Э. Розовский. «Мосфильм»
1970
«Семь невест ефрейтора Збруева». Режиссер В. Мельников, операторы Д. Долинин, Ю. Векслер. «Ленфильм»
«Салют, Мария!» (совм. с И. Капланом). Режиссер И. Хейфиц, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм» (2 серии).
1971
«Красный дипломат» (совм. с И. Капланом). Режиссер С. Аранович, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
1972
«Здравствуй и прощай» Режиссер В. Мельников, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм»
1974
«Ксения, любимая жена Федора» (совм. с Р. Наринян). Режиссер В. Мельников, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм»
1976
«Старший сын» Режиссер В. Мельников, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм», ТВ, 2 серии
1977
«Женитьба». Режиссер В. Мельников, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм»
«Комедия ошибок». Режиссер В. Гаузнер, «Ленфильм», ТВ, 2 серии.
1979
«Отпуск в сентябре». Режиссер В. Мельников, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм», ТВ.
1980
«Мы смерти смотрели в лицо». Режиссер Н. Бирман, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
«Куст сирени». Режиссер Е. Ставров, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм»
1981
«Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» («Собака Баскервилей»). Режиссер И. Масленников, оператор В. Ильин. «Ленфильм», ТВ.
1982
«Анюта». Режиссер А. Белинский, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм», ТВ.
«Сеанс одновременной игры». Режиссер А. Лебедев, оператор К. Рыжов. «Ленфильм», ТВ.
1983
«Шерлок Холмс и доктор Ватсон» («Знак четырех»). Режиссер И. Масленников, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм», ТВ.
1984
«Уникум». По повести А. Житинского «Снюсь». Режиссер В. Мельников, оператор К. Рыжов. «Ленфильм»

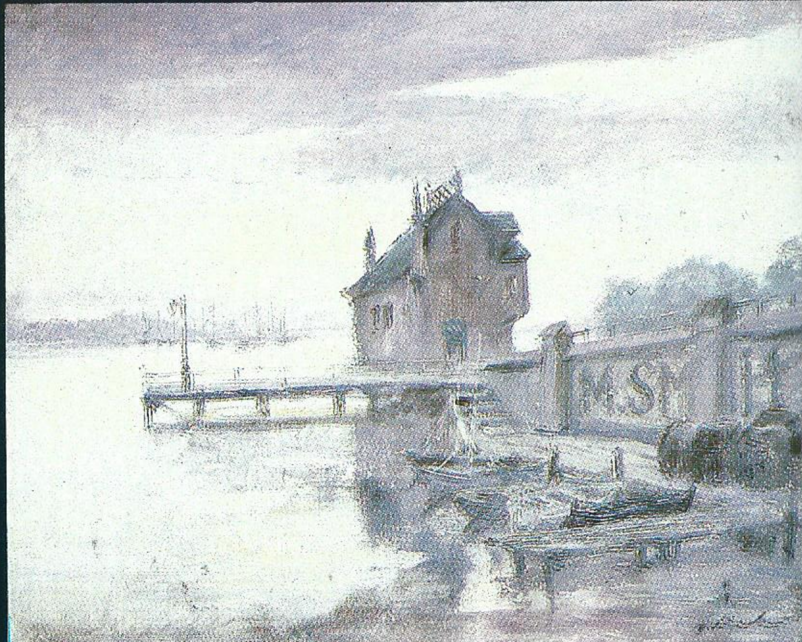
бела маневич



«Женитьба»
Комната невесты

«Шинель»
Комната
Акакия
Акакиевича

«Шерлок
Холмс»
Темза



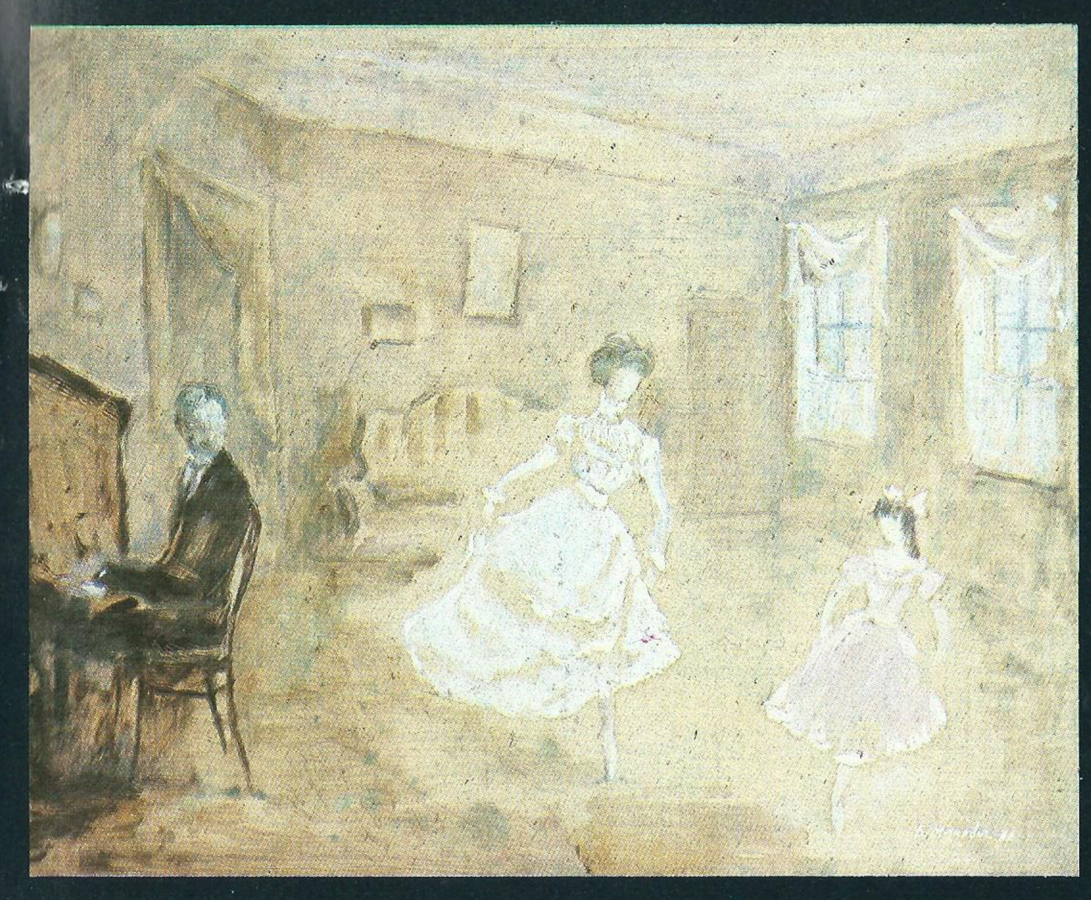


«Шинель»
Глухая улица

«Смерть смотрела в лицо»
Улица



«Женитьба»
Площадь



«Анюта»
Комната отца

«Белое солнце
пустыни»
Караван-сарай

«Анюта»
Адажио

марина азизян



кий всплеск вслед за человеком охватывает природу. Мощные купы деревьев вздымаются ввысь и врезаются в небо. Пронзительны касания зелени и сини. Валы и обвалы листвы опадают и рушатся в темноту теней, туда, где белеет неустойчивая беседка и метнулась в сторону женская фигурка. Человек и природа подхвачены единым ритмом страсти, таинственной и глубинной, затмившей мир, закрывшей массой листвы горизонт, затопившей пространство... В фильме камера кружит и кружит по оврагу, словно не в силах вырваться из зеленого водоворота, где виден каждый листок и нет просветов.

Но минует время оврага, и осыпятся листья. Уединенность сменится открытостью. В просветах ветвей засияет простор, где зябко от начинающихся холодов и свежо от близости Волги, текущей тут же, совсем рядом, видимой теперь сквозь ломкие заросли.

Мощное и величавое движение реки продиктует ритм эскизу «У переправы» и даст настроение одному из финальных эпизодов фильма. Насыщенный цвет словно покидает изображение, но не гаснет — наступает просветление. Песчаные откосы и плоть воды, отразившей бледное небо, нежны друг к другу. Пологи берега реки, и мощен ее изгиб. Вода и земля замерли, лишенные внешнего движения и наделенные движением внутренним, диктующим душевный строй персонажам. Неторопливо тянутся экипажи, неспешно собираются к пристани люди и скромно-важно происходящее — отчалил паром со свадьбой Марфеньки, на зеркало воды ровно легло его отражение. В эскизе живет мгновение созерцания, когда сосредоточенность и просветленность становятся душевным событием — событием человека и мира, моментом приобщения эпическому ходу жизни.

Если над обрывом захватывало дух от простора, то здесь, возле реки, дышится по-иному: полным и неторопливым, общим у человека и среды воздухом.

Найденные мастером в изображении соотнесенность и одновременность ритмов жизни человеческой и природной действенны. Они требуют непосредственного контакта. Поэтому в работе художника Азизян и оператора Заболоцкого нет эстетизма, понятого как отстраненное — отдаленное — опосредованное любование. Камера Заболоцкого «видит в настоящем времени». Он словно откидывает дымку, туманящую прошлое. Мы сейчас видим Волгу и ее берега, овраги и поля так же, как умели видеть их жившие прежде. Красота жизни заявлена художниками как действенная сила, а то, что она далеко не всегда становится таковой в фильме, является предметом отдельного разговора.

Как бы то ни было, «Обрыв» стал для Азизян работой итоговой и, насколько это возможно для художника кино, исповедальной. Фильм вобрал многое из опыта живописи и сценографии Азизян. Кино, в свою очередь, зачастую определяет форму и приемы создания станковых произведений. Таков, например, дневник — графический «фильм», который придумала себе художница. Его цель утилитарна: «Для фильма часто нужен конкретный быт, характерные вещи, «поставленные» самой жизнью натюрморты — вот и зарисовываю то, что перед глазами». День за днем, лист за листом ложатся в папку карандашные рисунки: рабочий стол с чертежной лампой, окно с отдернутой портьерой, букет цветов, кукла... Глаз, словно камера, движется по мастерской: средний план, крупный, опять крупный... Постепенно листы объединяются темой — «Мастерская». Все художники не расстаются с блокнотом, и мастерская часто служит предметом изображения. Ее быт становится поводом, чтобы рассказать о своем искусстве. На холсте, в пределах рамы «стягивают», совмещают интерьер, натюрморт, тут же, в зеркале или на подрамнике, виден автопортрет хозяина и автора. Азизян создает такой же традиционный портрет ремесла, но нетрадиционно растягивает его во времени, превращает в процесс, словно стремясь физически передать время, идущее в стенах мастерской. Это столько же графическая серия, сколько «кинодневник»,— форма, рожденная перекрестком искусств, на котором работает Марина Азизян.

...На одном из листов серии изображена лежащая на полу рабочая папка, та самая, куда день за днем складываются эскизы, рисунки, наброски — повседневность, преображающаяся в искусство.

О. Савицкая

АЗИЗЯН Марина
1963
«Каин XVIII» (художник по костюмам). Режиссеры Н. Кошеверова, М. Шапиро, оператор Э. Розовский, художники-постановщики В. Доррер, А. Валуцкий. «Ленфильм»
«Улица Ньютона, дом I» (художник по костюмам совм. с О. Соловьевой). Режиссер Т. Вульфович, операторы В. Карасев, Н. Жилин, художники-постановщики В. Улитко, Т. Васильковская. «Ленфильм»
1967
«Свадьба в Малиновке» (художник по костюмам). Режиссер А. Тутышкин, оператор В. Фастович, художник-постановщик С. Малкин. «Ленфильм»
1968
«Лебединое озеро» (художник по костюмам). Режиссеры А. Дудко, К. Сергеев, оператор А. Назаров, художники-постановщики В. Волин, Б. Быков. «Ленфильм»
1968
«Старая, старая сказка» (совм. с И. Вусковичем). Режиссер Н. Кошеверова, оператор К. Рыжов. «Ленфильм»
1970
«Барышня и хулиган» Режиссер А. Дудко, оператор Э. Розовский. «Мосфильм», ТВ, две серии
1971
«Драма из старинной жизни» (совм. с Е. Енеем). Режиссер И. Авербах, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм»
1972
«Монолог». Режиссер И. Авербах, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм»
1974
«Царевич Проша» Режиссер Н. Кошеверова, операторы В. Васильев, Э. Розовский. «Ленфильм»
1976
«Синяя птица» (художник по костюмам совм. с Э. Зед). Режиссер Д. Кьюкор, операторы Ф. Янг, И. Грицюс, эскизы декораций и рисунки Б. Уайлдсмита, художник-постановщик В. Юркевич. «Ленфильм» (СССР) — «XX век ФОКС» (США), при участии «Совинфильм» (СССР) и «Эдвард Льюис Продакшн» (США)

«Как Иванушка-дурачок за чудом ходил» (совм. с В. Костиным). Режиссер Н. Кошеверова, оператор Э. Розовский. «Ленфильм»
1978
«Человек, которому везло». Режиссер К. Ершов, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм»
1979
«Соловей» (совм. с В. Костиным). Режиссер Н. Кошеверова, оператор Э. Розовский. «Ленфильм»
1981
«Сильва». Режиссер Я. Фрид, оператор Э. Розовский. «Ленфильм», ТВ. 2 серии
1982
«Ослиная шкура» (совм. с В. Костиным). Режиссер Н. Кошеверова, оператор Э. Розовский. «Ленфильм»
1983
«Обрыв». Режиссер В. Венгеров, оператор А. Заболоцкий. «Ленфильм», 2 серии

марина азизян



«Обрыв»
Поездка
в губернский город



«Обрыв»
Старый дом
Комната Веры

«Обрыв»
Двор усадьбы

«Царевич Проша»
Зимний сад

«Сильва»
Кафе в парке

«Царевич Проша»
Эскиз костюма
принцессы

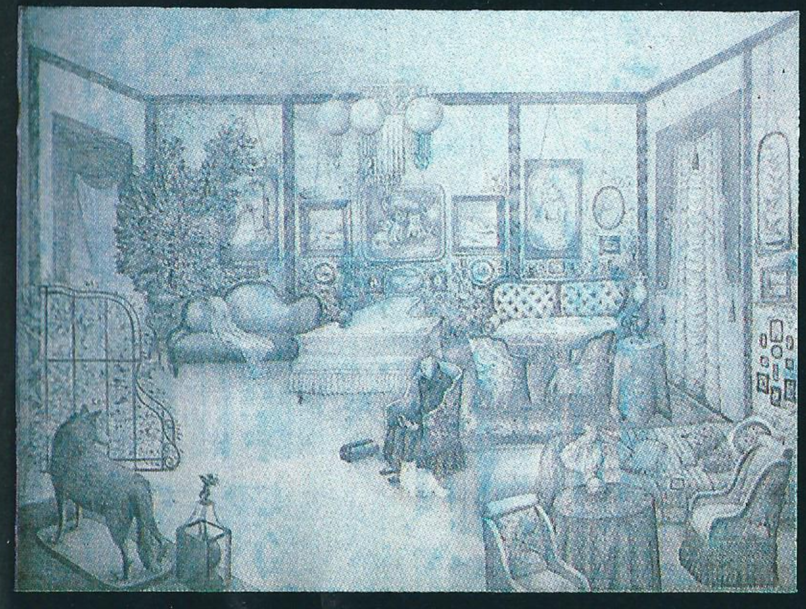






«Драма из старинной жизни»

«Драма из старинной жизни»



«Враги»
Доктор в гостиной богатого господина

маркэн гаухман-свердлов



В детстве мы жили рядом на одной (привокзальной) улице в Свердловске. Мы помним одни и те же дома, дворы, даже людей, но друг друга мы тогда не знали. Мне кажется (в жизни так бывает), мы долго шли друг к другу, объединенные общей памятью, и встретились, чтобы не просто спросить «а помнишь?», но чтобы это «помнишь» реализовать в наших работах. Это не значит, что мы во всем одинаковы, но мы одинаково неравнодушны к тому, что делаем, и это стало основой нашей творческой и человеческой дружбы.

Одному режиссеру нужен художник-живописец, другому — дизайнер, третьему — исполнитель-производственник. Признаюсь, мне необходим прежде всего единомышленник, соавтор. В этом смысле художник Марксэн Гаухман-Свердлов — идеальный собрат по творчеству. Архитектор по образованию, он в эскизах проектирует и конструирует будущий фильм, задавая ему с самого начала не просто пластическое решение, а образное выражение его смысла. Я бы сказал, что он пластически размышляет, вгрызаясь, погружаясь в сценарий фильма. Он служит кино, но при этом одновременно и творец.

Всем известно, что в кино художнику трудно, почти невозможно самовыражаться. Он неизбежно зависим от производства, и прежде всего — от режиссера. Марксэну удается, не навязывая себя, не разрушая видение режиссера, творить свой мир. Но мир этот никогда не бывает нейтральным или случайным фоном для действия фильма. Атмосфера его точно, в унисон, ложится в атмосферу будущей картины. Интерьеры, творимые Марксэном, не рвут ткань фильма, и сами по себе никогда не существуют. Они ничем не поражают и собраны, казалось бы, из предметов ординарных, банальных. Вот это умение создавать из ординарного специфическое, из банального — индивидуально обозначенное, незаменяемое и незаменимое (комната Паши Строгановой и только ее, Паши! — фильм «Начало», 1970) и есть особый дар художника. Он видит мир в его данности, ну, скажем, как человеческую квартиру, иногда старую, неуютную, часто без надежды на ремонт, но всегда как единственную, родную, необходимую. В этой «квартире» все доподлинно точно, все — жизнь. Марксэн — реалист, но не бытописатель. Он не фиксирует увиденное, а философски осмысливает. Он смотрит долго, внимательно — вглядывается, всматривается, изучает, думает и видит, не может не видеть, что мир иногда словно бы накренился, скособочился, что в нем нет абсолютной гармонии, что поступки людей бывают абсурдны, а линии их поведения асимметричны. Да, гротеск (что мне очень близко), но этот гротеск никогда не бывает злобным и агрессивным. Не взорвать, не перевернуть, не выправить мир, а понять и увидеть его таким, какой он есть,— вот к чему стремится его художническое зрение. Он пристрастен к грубой фактуре, но при этом бесконечно изящен. Он чужд манерности, но всегда утонченно изыскан. Он графически четок и точен, но при этом свободен и легок. Он погружен в быт, но и приподнят над ним масштабами своего миропредставления, эпическим звучанием в ней самой цели и смысла жизни. Его эскизы предельно музыкальны, в них превалирует одна щемящая нота скорби и любви к человеку. Но и тут абсолютное чувство меры — никакой демонстративности, кокетства, фальши... Ибо «печаль его светла». Как ни часто повторяем мы эти прекрасные строки, я вынужден вспомнить их еще раз. Да, среда, в которую погружены герои на эскизах, часто комична, забавна в силу заурядности, но не отвратительна, ибо она всегда продолжение духовности героев — она от них и взывает к ним. Все в этой среде, созданной Марксэном к фильму и для фильма, функционально, все подчинено не раскрытию творческих возможностей художника (как это часто бывает), а раскрытию хара́ктеров героев. Они в центре внимания художника — до, во время и после съемок.

Я не оговорился, ибо Марксэн трижды творит фильм. До — он рисует свои графические эскизы — первые вздохи — крики будущего фильма. Во время съемок он незаменимый производственник. И тут он «невыносим», потому что его придирчивость может свести с ума самого педантичного исполнителя, но без этой придирчивости никогда не реализовать его художественный замысел. Каждый гвоздь декорации забивается при нем, а то и просто им. Он не уходит с площадки, когда начинаются съемки, не уходит, когда они кончаются, проверяя, все ли на месте для завтрашнего дня. Иногда мне казалось, что он вообще не покидает павильон. Но вот фильм снят, а художник Марксэн Гаухман-

Свердлов по-прежнему с ним не расстается. Его рисунки по фильмам — не фотокопия, а холсты художника, на которых он обдумывает и додумывает жизнь героев фильма. Эти рисунки не воспроизведение коллизий из фильма, а размышление по его поводу. Не переводные картинки с кадра, а состояние, им навеянное. Он стремится дать живописный эквивалент тому, что сказано языком теперь уже готового фильма. Окончательно пропустить его через себя и для себя, своими средствами подвести ему итог.

Я очень люблю этого колючего, неуемного, напористого, смелого, неустроенного максималиста.

Этого печального, веселого человека.
Этого грубоватого, нежного человека.
Этого строптивого, доброго человека.
Этого прекрасного художника.

Г. Панфилов

ГАУХМАН-СВЕРДЛОВ Марксэн

1961
«Мишель и Мишутка» (совм. с М. Ивановым). Режиссеры А. Шахмалиева, М. Шамкович, операторы А. Завьялов, Г. Сенотов. «Ленфильм»

1962
«713-й просит посадку» (совместно с И. Вусковичем). Режиссер Г. Никулин, оператор В. Левитин. «Ленфильм»
«Черемушки». Режиссер Г. Раппопорт, оператор А. Назаров. «Ленфильм»

1965
«Друзья и годы» Режиссер В. Соколов, оператор Э. Розовский. «Ленфильм», две серии

1966
«Начальник Чукотки» Режиссер В. Мельников, оператор Э. Розовский. «Ленфильм»

1967
«В огне брода нет» Режиссер Г. Панфилов, оператор Д. Долинин. «Ленфильм»

1968
«Живой труп» (совм. с Н. Суворовым). Режиссер В. Венгеров, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм», 2 серии
«Новенький» (новелла в киноальманахе «Мальчишки», совм. с Ю. Боровковым). Режиссер А. Шахмалиева, оператор Я. Склянский «Ленфильм»

1970
«Начало». Режиссер Г. Панфилов, оператор Д. Долинин. «Ленфильм»

1971
«Моя жизнь». Режиссеры В. Соколов, Г. Никулин, оператор Д. Долинин. «Ленфильм», ТВ, 3 серии

1972
«Принц и нищий» Режиссер В. Гаузнер, оператор О. Куховаренко. «Ленфильм»

1974
«Мир Николая Симонова». Режиссер В. Шредель, оператор В. Бурыкин. «Ленфильм»
«Странные взрослые» (совм. с Р. Наринян). Режиссер А. Шахмалиева, оператор Ю. Векслер. «Ленфильм»

1975
«Прошу слова» Режиссер Г. Панфилов, оператор А. Антипенко. «Ленфильм», 2 серии

1976
«Первый рейс» Режиссер А. Шахмалиева, оператор В. Ильин. «Ленфильм»
«У тебя есть я» (новелла в киноальманахе «Житейское дело»), Режиссер С. Потепалов, оператор В. Васильев «Ленфильм»

1977
«Нос». Режиссер Р. Быков, оператор А. Мукасей. ЦТ, объединение «Экран»

1978
«Дети как дети» Режиссер А. Шахмалиева, оператор Н. Строганов. «Ленфильм»

1979
«Тема». Режиссер Г. Панфилов, оператор Л. Калашников. «Мосфильм»
«Дом окнами в поле» Режиссер И. Кавалджиев, оператор Л. Калашников. «Мосфильм», ТВ.

1980
«Валентина» Режиссер Г. Панфилов, оператор Л. Калашников. «Мосфильм»
«Великолепный Наконечников» Режиссер Ю. Аникеев, оператор Л. Калганов. «Ленфильм»

1981
«Куда исчез Фомленко» Режиссер В. Гаузнер, оператор Г. Маранджян. «Ленфильм»
«Тайна голубых гор». Режиссер А. Абкаров, оператор В. Иванов. «Ленфильм»

1982
«Жизнь Берлиоза» Режиссеры Ж. Требута, В. Сергеев, операторы Ж. Бэзаме, В. Комаров. «Ленфильм» (СССР) — «Патэ-Синема» (Франция), 3 серии, ТВ

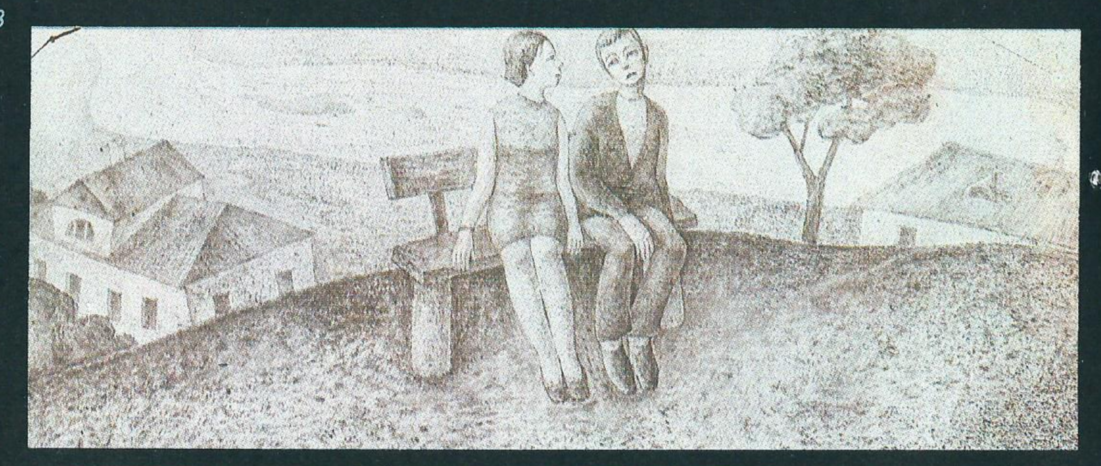
1983
«Прозрачное солнце осени». Режиссер В. Бутурлин, оператор В. Васильев. «Ленфильм», к/м.
«Борька и Ленька» Режиссер Р. Ершов. «Ленфильм», к/м.
«Эхо дальнего взрыва» Режиссер В. Морозов, оператор В. Ильин. «Ленфильм»

маркСЭН ГаУХМаН-СВерДЛОВ





«В огне брода нет»

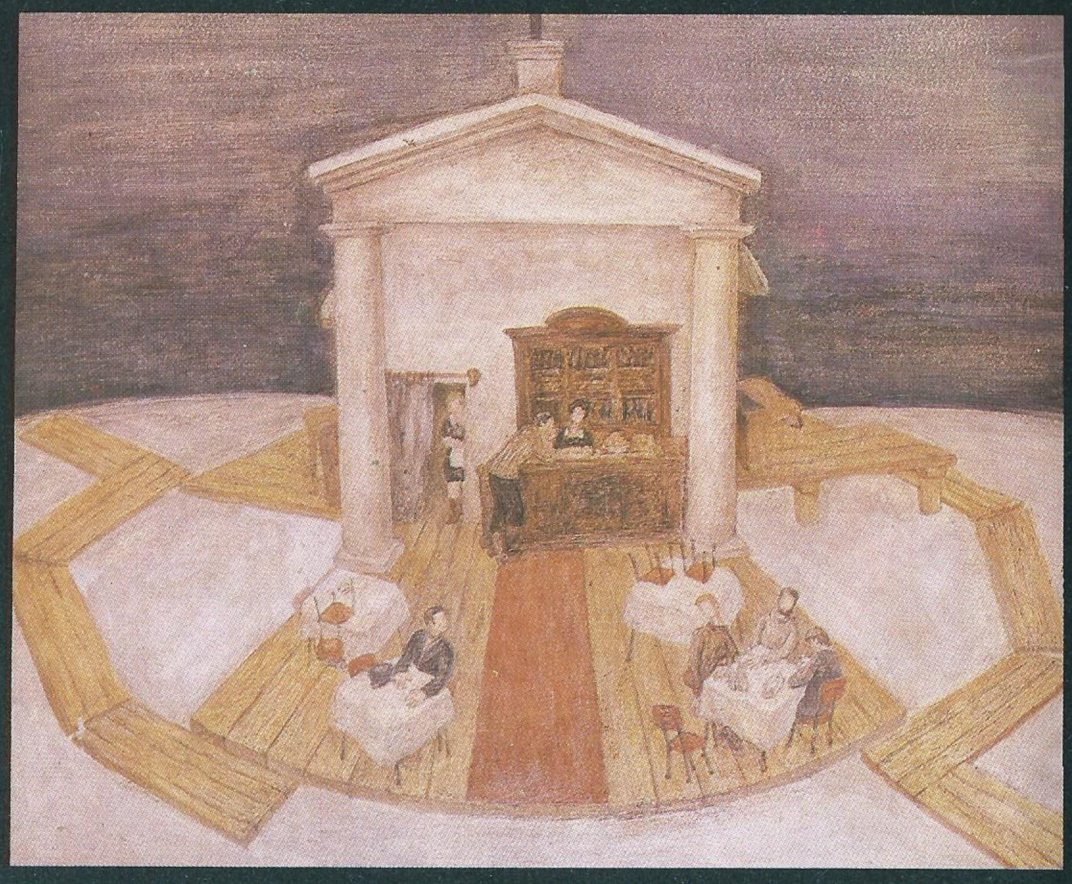




«Начало»



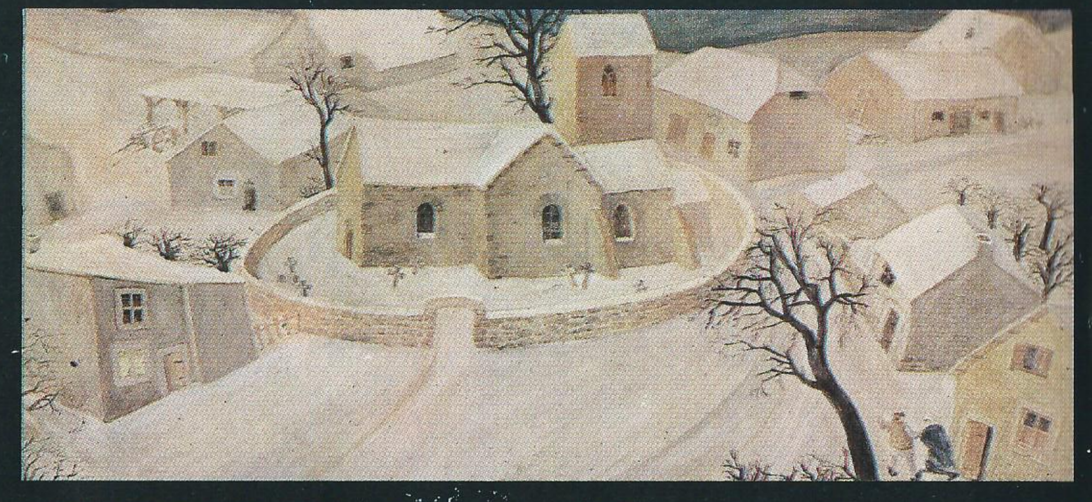
«Долги наши»
Почта. Сценография



«Долги наши»
Ресторан.
Сценография

«Жизнь
Гектора Берлиоза»
Лестница любви

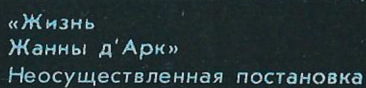
«Нос»
Газетная экспедиция



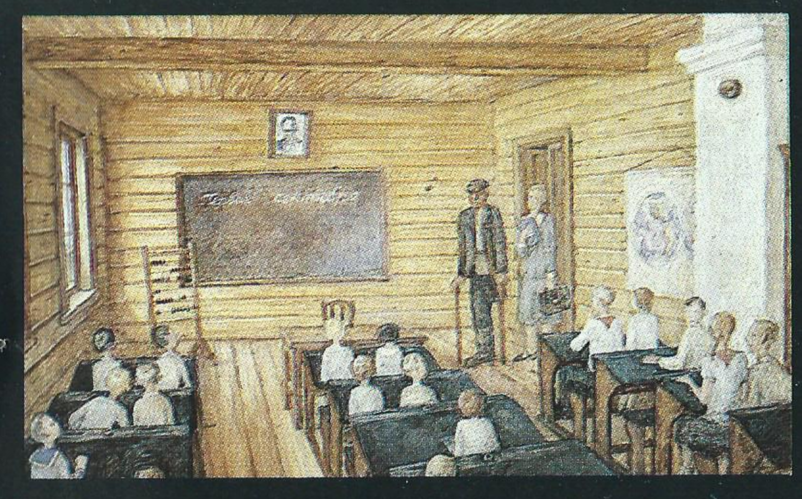








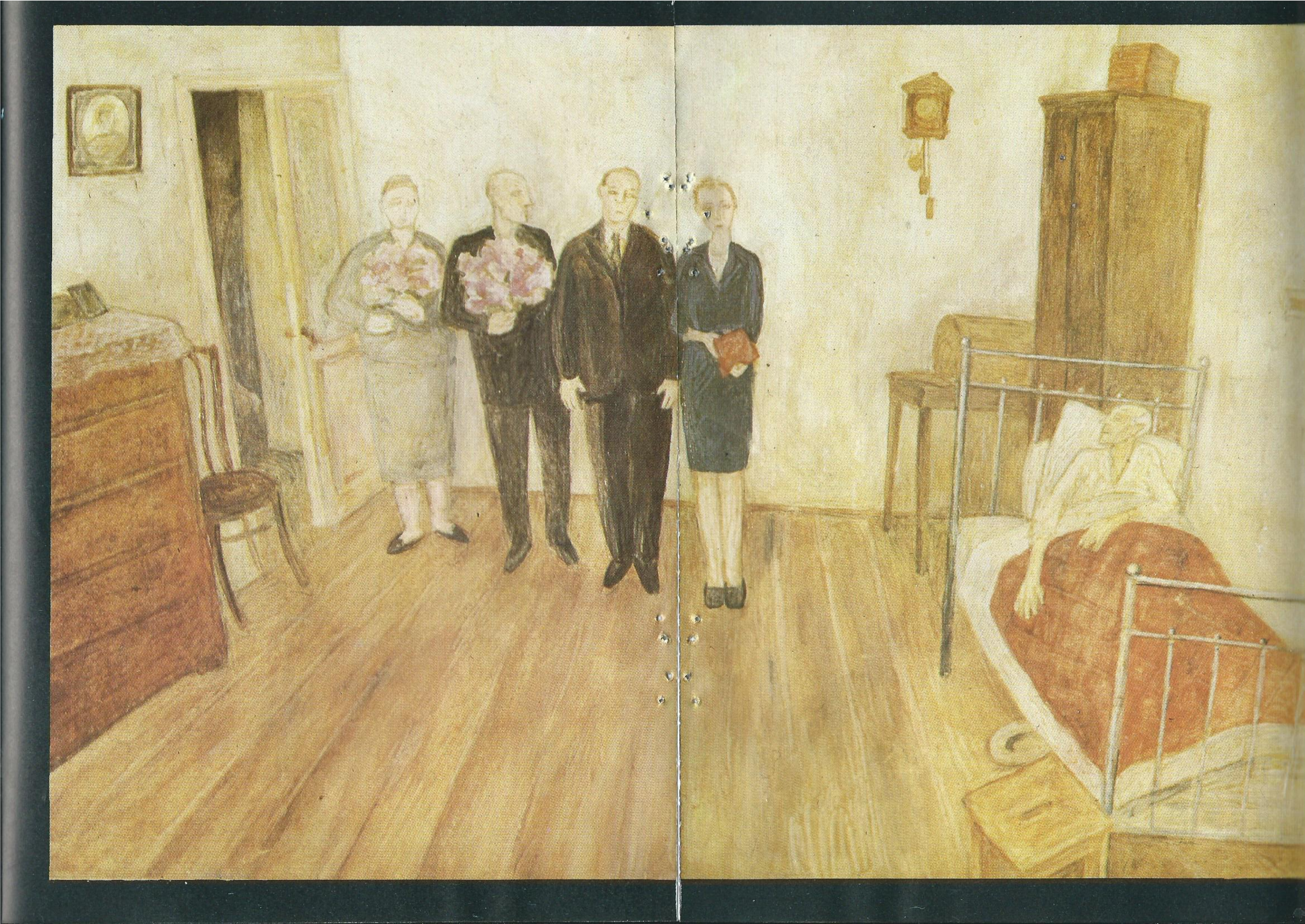
«Жизнь
Жанны д'Арк»
Неосуществленная постановка



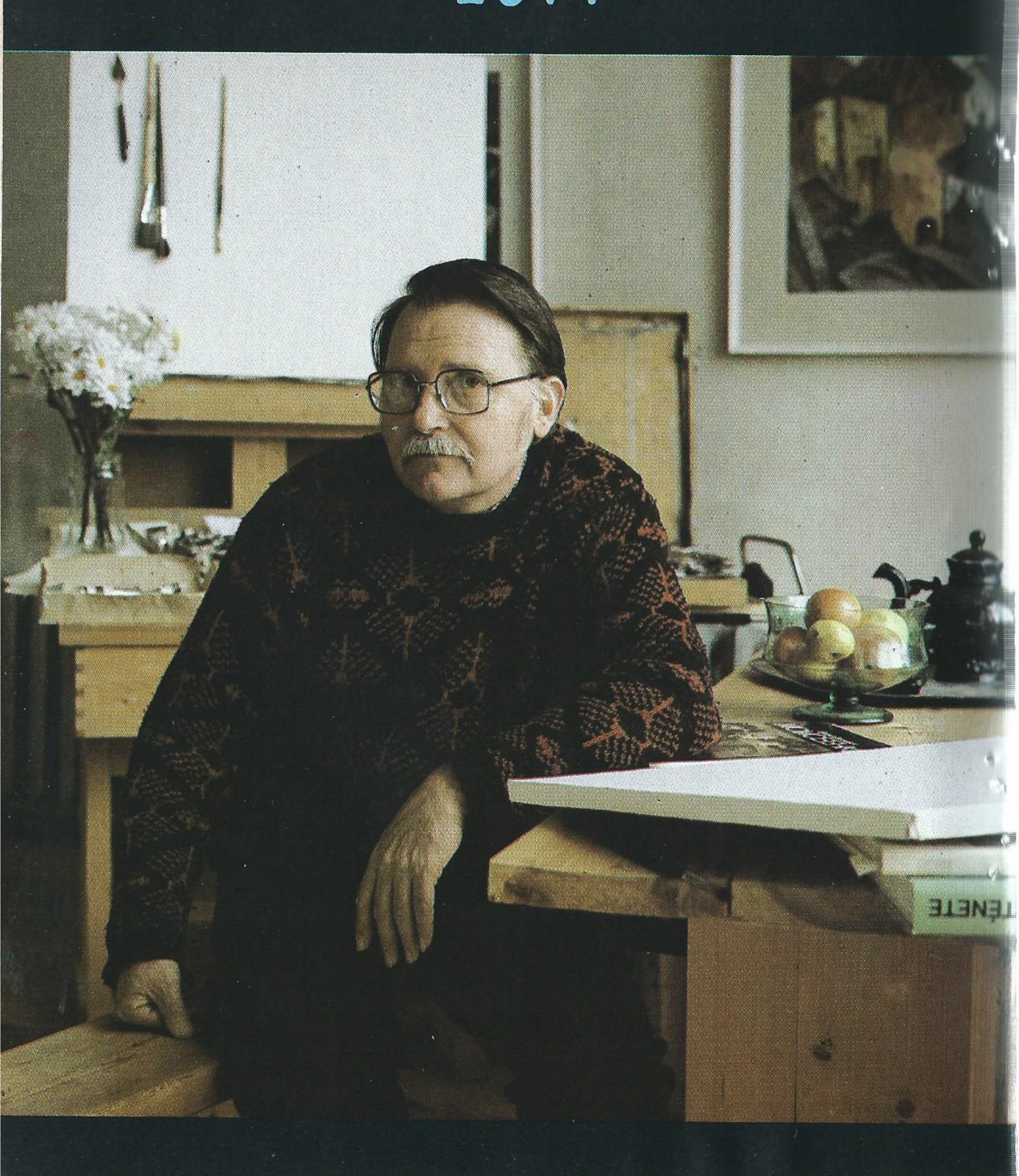
«Борька и Ленька»
Класс

«Тема»
Квартира
учительницы

«Прошу слова»
Награда
▶



алексей рудяков



45 лет тому назад в маленьком русском городке Борисоглебске одному школьнику, участнику Всероссийского конкурса детского рисунка, была вручена премия — книга с дарственной надписью председателя жюри И. Э. Грабаря. Школьник оказался крайне легкомысленным и через несколько дней отнес книгу букинисту, а за полученные деньги купил билет в кино однокласснице... Имя этого школьника — Алексей Рудяков.

Дальше не было времени для легкомысленных поступков. Вместе со своим поколением Алексей годы юности отдал войне.

В 1952 году, окончив художественно-постановочный факультет ВГИКа, А. Рудяков был направлен на киностудию «Ленфильм». Ему повезло: свой путь в кино Алексей Рудяков начинал ассистентом художника у прославленных мастеров — Евгения Евгеньевича Енея и Фридриха Марковича Эрмлера. Для А. Рудякова это была прекрасная «путевка в жизнь», в жизнь творческую, полную тревог, сомнений, радостей и огорчений.

А потом — первая самостоятельная работа. И еще более тридцати картин. Среди них: «Кортик», «Последний дюйм», «Жеребенок», «Донская повесть», «Полосатый рейс», «Ференц Лист», «Влюблен по собственному желанию», «Магистраль» и другие.

Вглядываясь в многочисленные эскизы, мы становимся свидетелями трудного и порой мучительного поиска целостного пластического образа в каждой из этих картин и ощущаем меру воздействия художника на изобразительное решение будущего фильма. И каждый раз мы убеждаемся, что эта мера достигается А. Рудяковым не через внешнее правдоподобие, а через выявление внутреннего смысла драматургии фильма и что определяется она тонким чувством кинематографа, профессиональным знанием его законов. Главное — в умении подчинить свой замысел общим задачам. Поэтому эскизы к фильмам А. Рудякова это и размышление на заданную тему, и возможный динамичный кадр. Он художник и кинематографист одновременно.

Совпадение своего замысла с режиссерским и операторским видением — большая удача и радость для художника. В работе над созданием фильмов по ранним рассказам М. Шолохова «Донская повесть» и «Жеребенок» Рудяков встретил коллектив единомышленников. Это режиссер В. Фетин и оператор Е. Кирпичёв. Фильм рождался в обстановке творческого содружества, взаимопонимания и глубокого уважения к труду каждого члена творческого коллектива.

Проза Шолохова, ее глубоко национальный характер, чистота и емкость ее языка были близки и понятны А. Рудякову. Драматизм событий и трагичность судьбы человека на войне были пережиты в жизни. Всё это нашло выражение в эскизах. Скворечники, подкошенные шрапнелью, казачье седло на пулеметных лентах вместо детской люльки, островок непаханной земли с поверженной пушкой — это не только приметы времени и знаки войны, а художественный образ, раскрывающий гражданскую, нравственную позиции художника. Этот образ настолько убедителен и точен, настолько динамичен и эмоционален, что почти без изменений сохранен на экране. Поэтому и сегодня эскизы к «Донской повести» и «Жеребенку» живут самостоятельной жизнью, привлекая силой своего художественного воздействия.

Казалось бы, сколько эффектных постановочных возможностей скрывала работа над цветным двухсерийным фильмом «Ференц Лист», созданным на «Ленфильме» совместно с венгерскими кинематографистами! Здесь и соблазнительная для художника эпоха, разнообразие стран и городов, пышность интерьеров дворянских особняков, замков, концертных залов...

В эскизах Рудякова весь этот огромный, разнообразный мир пережит художником как бы глазами главного героя. Таковы пронизанная светом и наполненная поэзией Россия, полные динамики и напряжения улицы Германии и Венгрии в дни революционных событий 1848 года, холодные, аскетичные стены кельи итальянского монастыря, в котором композитор замкнулся от мира. Все средства изобразительного искусства, и прежде всего цвет, художник использует во имя одной цели — найти в пластике эмоциональный эквивалент внутреннего психологического состояния героя. Именно в этом и проявилось его отношение к художественному сценарию, его представление об изобразительной стилистике фильма. К сожалению, не всегда все найденное художником получило воплощение на экране...

Но если говорить о своей теме в искусстве кинохудожника, творчество которого возникает на основе замысла сценариста и режиссера, то она прежде всего в его личном отношении к жизни. Это особенно видно, когда Рудяков работает над современным материалом. Эскизы к фильмам последних лет — «Мой папа — идеалист», «Познавая белый свет», «Влюблен по собственному желанию», «Магистраль» — размышление о нашей действительности, о волнующих всех нас сегодня проблемах, о характере и внутреннем мире современного человека. В них открывается художник умный, добрый, ироничный и, что особенно важно, оптимистичный. Обстановка жизни героев этих фильмов не просто достоверна и точна (свидетельство досконального знания жизни людей любой профессии), но она «неравнодушна», ибо опоэтизирована воображением художника. Это выявляется не только в эскизах, где дается обобщенно образное представление об изобразительном строе будущего фильма, но и в умении видеть в конкретном предмете носителя эмоциональной и смысловой информации.

Фильм Сергея Микаэляна «Влюблен по собственному желанию» по жанру комедия. Но говорится в нем о серьезных, порой грустных вещах, о том, как важно людям понимать друг друга, о трудном пути к счастью, о духовном мужании человека. Действие фильма происходит в Москве, в обыкновенном районе новостроек, в домах, где интерьеры не эстетизированы дизайнерами, где живут простые и знакомые нам люди. В квартирах, построенных по эскизам художника, есть главное — характеры их хозяев, их привычки и вкусы, их биография. Вот легко узнаваемая малогабаритная квартира, в которой живет герой фильма Игорь. Однако она несет печать его личности. Дом одинокого, опустившегося человека, бывшего спортсмена, в котором лишь отдельные предметы намекают на иную, давно забытую жизнь. Как непохожа квартира Игоря на квартиру (в таком же доме) его друга Николая, где комнаты буквально набиты хрусталем и мебелью (закрытой от пыли целлофаном — точно найденная художником деталь), купленными на нетрудовые доходы жены. Это уже социальная характеристика людей, духовно пустых, исповедующих философию мещанского накопительства. И, наконец, совсем иная атмосфера в доме героини. Комната в коммунальной квартире — тесная, заставленная вещами. Здесь живут труженики: ее мать, воспитавшая без отца двоих детей, продолжающая работать на дому (она делает искусственные цветы), и брат-школьник. Каждый кусочек комнаты говорит о характерах и быте ее обитателей. Отделенный шкафом уголок Веры свидетельствует об укладе жизни героини фильма, ее педантизме и аккуратности.

Найденная художником и воплощенная на экране, казалось бы, очень привычная бытовая среда становится, по замыслу режиссера, в финале фильма поэтической метафорой окружающего нас мироздания. Камера наезжает на освещенные окна ночных домов. Мать укладывает спать младенца. Студентка готовится к экзаменам. Пожилая женщина тревожно всматривается в свое отражение в зеркале, тяжело дышит страдающий бессонницей старик. Перед нами жизнь человека — быстротекущая, разнообразная и прекрасная.

Эта тема находит продолжение и в самостоятельных работах художника, которые он создает параллельно с основной работой в отпуске, в перерывах между съемками, в экспедициях. Такие картины, как «Биосфера», «Моя родословная», «Стога», «Радиотелескоп», «У твоего порога» свидетельствуют об умении увидеть в давно известном особенное, свое, незнакомое. Их отличает незаурядное мастерство графика и живописца. Особо привлекают рисунки, в центре которых — человек с точной и тонко подмеченной характеристикой.

Это и «Старики в Самарканде», и «Трубочист в Веймаре», и «Старые часы Лейпцига», и многие другие.

Сегодня А. Рудяков — один из ведущих мастеров киностудии «Ленфильм» — делегат многих съездов художников — пропагандирует роль кинохудожника в широком творческом понимании этого слова. С завидной энергией отдает он себя общественной работе в ЛОСХе, Союзе кинематографистов и на студии, поддерживая молодое подрастающее поколение.

А впереди новые фильмы, новые герои, иные жизненные позиции, поиск новых выразительных средств.

В стремлении к постоянному совершенствованию — смысл жизни и творчества художника.

Г. Чаплина

РУДЯКОВ Алексей
Заслуженный художник РСФСР (1983)
1953
«Алеша Птицын вырабатывает характер» Режиссер А. Граник, оператор Е. Шапиро. «Ленфильм»
«Слуга двух господ» (совм. с А. Федотовым). Режиссер А. Бергункер, оператор А. Ксенофонтов. «Ленфильм»
1954
«Кортик» (совм. с А. Федотовым). Режиссеры В. Венгеров, М. Швейцер, оператор В. Левитин. «Ленфильм»
1955
«Кочубей»
1956
«Девочка и крокодил» Режиссеры И. Гандин, И. Менакер, М. Шейнин, оператор К. Соболь. «Ленфильм»
«Балтийская слава» Режиссер Я. Фрид, оператор В. Левитин. «Ленфильм»
1958
«Последний дюйм» Режиссеры Т. Вульфович, Н. Курихин, оператор С. Рубашкин. «Ленфильм»
1959

«Жеребенок». Режиссер В. Фетин, оператор Е. Кирпичев. «Ленфильм»
1961
«Полосатый рейс» Режиссер В. Фетин, оператор Д. Месхиев. «Ленфильм»
1962
«Первый мяч». Режиссер Н. Розанов, оператор Е. Кирпичев. «Ленфильм»
1963
«Знакомьтесь, Балуев!» Режиссер В. Комисаржевский, операторы В. Левитин, Д. Месхиев. «Ленфильм»
1964
«Донская повесть» Режиссер В. Фетин, оператор Е. Кирпичев. «Ленфильм»
1966
«Мальчик и девочка» Режиссер Ю. Файт, оператор В. Чумак. «Ленфильм»
1967
«Четыре страницы одной молодой жизни» Режиссер Р. Эсадзе, оператор Э. Яковлев. «Ленфильм»
1968

«В день свадьбы» Режиссер В. Михайлов, операторы Н. Покопцев, В. Пономарев. «Ленфильм»
1969
«Это именно я» (новелла в киноальманахе «Мальчишки»). Режиссер Л. Макарычев, операторы Б. Тимковский, В. Грамматиков. «Ленфильм»
1970
«Ференц Лист» (2 серии). Режиссер М. Келети, оператор И. Хильдебранд, сооператор В. Грамматиков. «Ленфильм» (СССР) — «Мафильм» (ВНР)
1972
«Красные пчелы» Режиссер Л. Макарычев, операторы Б. Тимковский, М. Шуруков. «Ленфильм»
1973
«Дверь без замка» Режиссер А. Бергункер, оператор В. Карасев. «Ленфильм»
1974
«Пятерка за лето» Режиссер Л. Макарычев, оператор Н. Покопцев. «Ленфильм»
1975
«Летающие шарики» (сюжет в Фитиле № 151). Режиссер В. Фетин, оператор В. Карасев. «Ленфильм»
1976
«Пока стоят горы» Режиссер В. Михайлов, оператор Э. Розовский. «Ленфильм»
«Обыкновенная Арктика». Режиссер А. Симонов, оператор Р. Давыдов. «Ленфильм», ТВ, 2 серии
1978
«Версия» (новелла в киноальманахе «Завьяловские чудики»). Режиссер В. Гурьянов, оператор Б. Тимковский. «Ленфильм»
«Познавая белый свет» Режиссер К. Муратова, оператор Ю. Клименко. «Ленфильм»
1980
«Мой папа — идеалист» Режиссер В. Бортко, оператор Э. Розовский. «Ленфильм»
1981
«Пропавшие среди живых». Режиссер В. Фетин, оператор Е. Шапиро. «Ленфильм»
1983
«Влюблен по собственному желанию» Режиссер С. Микаэлян, оператор С. Астахов. «Ленфильм»
«Магистраль». Режиссер В. Трегубович, оператор Э. Розовский. «Ленфильм»
«Вольный ветер» Режиссер Я. Фрид, оператор Н. Строганов. «Ленфильм», ТВ, 2 серии

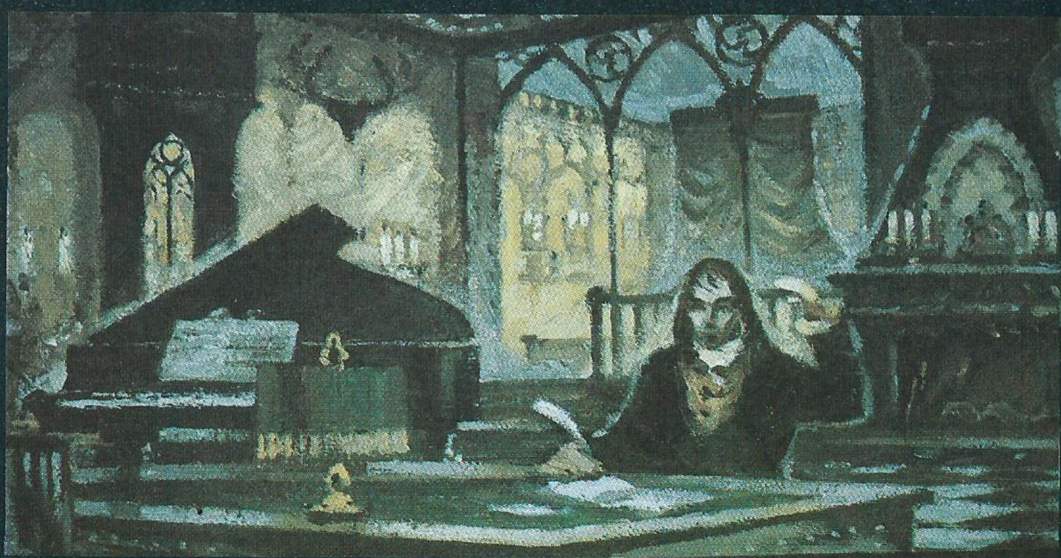
алексей рудяков



«Влюблен по
собственному
желанию»
Обелиск



«Влюблен по
собственному
желанию»
Комната матери



«Мой папа — идеалист»
Сиртаки

«Ференц Лист»
Кабинет в Эрб-Принц

«Мой папа —
идеалист»
Квартира отца

«Балтийская слава»
Во дворце

юрий пугач



Конечная цель деятельности художника кино, его изобразительной деятельности — сделать фильм достоверным и красивым.

Тысячи преград стоят на этом пути. Кажется, все и вся против этих святых намерений. Природа, то есть «натура», отобранная художником для фильма в подготовительный период, к моменту съемок предстает в совершенно новом, чужеродном виде. Декорации, задуманные как точный образ места действия и пространства, где будут жить, любить и умирать герои будущего фильма, после прохождения через препоны кинопроизводства возникают в павильонах студии настолько незнакомыми, что художник со слабым здоровьем тут же падает в обморок. А художник с крепким здоровьем засучивает рукава, вооружается малярным, столярным, сантехническим, плотницким, слесарным и иным инструментом и приступает к реализации своего замысла. Если учесть, что при этом он должен обладать навыками драпировщика, стекольщика, столяра-краснодеревщика и т. д., то в конце концов какая-то надежда, что декорация «восстанет из пепла», появляется.

Но все эти трудности — внешние, так сказать. Вот когда художник кино попадает в обстоятельства, где автор сценария пишет одно, а режиссер видит другое, оператор требует третье, художественный совет — четвертое, руководство студии — пятое,— вот тут появляется вместо единого замысла «черная дыра», где распадаются, распыляются, растворяются все замечательные способности, намерения, идеи и мечты художника.

Современная киношкола учит сознательному сотрудничеству и взаимодействию всех мастеров, снимающих фильм. Казалось бы, здесь все ясно. Но снова и снова авторы и режиссеры, операторы и художники, редакторы и актеры, администраторы и композиторы должны учиться знанию и пониманию многогранного образа фильма, его строения, единства его частей и деталей. Только такое понимание наполняет фильм жизнью, высоким духом, делает его эстетически богатым и ценным.

Художник Юрий Пугач, мне кажется, родился с этим пониманием.

Иначе как объяснить, что, закончив далеко не кинематографический вуз — Высшее художественно-промышленное училище им. Мухиной, отделение керамики и стекла (мастерская профессора Маркова) — в 1968 году и отслужив в армии, он, придя на киностудию «Ленфильм» и отработав всего на одной картине декоратором («Шельменко-денщик»), становится сразу же художником-постановщиком фильма «Сломанная подкова». Как разглядел режиссер Семен Аранович в прикладнике Юрии Пугаче талантливого кинохудожника? Ведь это так же далеко друг от друга, как, скажем, литература от медицины. Правда, сельские врачи Антон Чехов и Михаил Булгаков не заканчивали литинститутов... Во всяком случае, жизнь и судьба Юрия Пугача как художника кино началась с творческого содружества с режиссером Семеном Арановичем. И это, скажем откровенно, очень хорошо. В этом и удача, и закономерность, и случайность — все. Но главное, сработала самая существенная черта будущего мастера — не теряя художнической индивидуальности, постараться все свои способности, силы, темперамент принести на алтарь целостного, общего, единого замысла фильма. Иногда на этом пути художник вынужден растворяться, уходить в тень во имя выявления другого, более важного в этот момент образа или действия. Смею уверить, что это очень нелегко. Нелегко — прежде всего — это понимать. Но еще труднее подчинить свое художническое самолюбие этому правилу. Ибо скромность в искусстве чаще всего камуфлирует серость. Но у Юрия Пугача высокоразвитое чувство собственного достоинства носит как бы двоякий смысл — это и обыкновенное человеческое чувство и художественное. Такой сплав помогает ему, с одной стороны, чрезвычайно ответственно служить общему делу, а с другой — быть требовательным до жестокости к деяниям своих соратников, ждать от них такой же самоотдачи.

Я так часто употребляю в этом небольшом эссе о художнике слова «сплав», «единство», «взаимодействие», что читателю может показаться это авторским наваждением. Между тем в искусстве нет более насущной проблемы, как мне кажется, чем выявление «соразмерности и сообразности» (А. С. Пушкин) всех частей произведения. Это, конечно, касается всех искусств, но особенно ярко оно проявляется в изобразительных искусствах. Не зря, я думаю, еще на заре XX века в 1919 году выдающийся представитель нового поколения архитекторов, друг и соратник Ле Корбюзье и Людвига Мис ван дер Роэ,

основатель школы «Баухауз» в Веймаре, объединившей Академию художеств и школу прикладного искусства, Вальтер Гропиус написал Манифест, где были такие слова: «Архитекторы, скульпторы, художники — все мы должны вернуться к ремеслу. Ибо «искусства по призванию» не существует. Между художником и ремесленником нет коренных различий... Давайте же образуем новый цех ремесленников без разделяющей на классы надменности, стремящейся возвести высокомерную стену между ремесленниками и художниками!»

Эти слова сегодня звучат особенно революционно. А требование единства искусства и ремесла, искусства и техники не просто актуально — это кредо современного кинематографа и телевидения. И поняв это, а главное, приняв, художник-прикладник Юрий Пугач стал художником кино. И пошла жизнь без отдыха и простоев: Юрий Пугач сразу же стал желанным работником в киногруппах студии «Ленфильм». И вот уже — не успел оглянуться — столько картин за плечами: «Впервые замужем» Хейфица, «Последний побег» и «Рассказ о простой вещи» Менакера, девять серий «Открытой книги» Титова (по роману В. Каверина), «Штормовое предупреждение» Михайлова, которое сам художник считает самой технически трудной работой в своей творческой биографии; далее — сотрудничество с интереснейшим режиссером А. Германом, затем — фильм-дебют молодого режиссера Дмитрия Светозарова «Скорость» — всего не перечислишь... И где-то между фильмами возникла семья — жена Елена Соловей, двое детей... Да, время, время...

Я написал эти слова и вспомнил, что в работе над «Открытой книгой» Время было главным образом — многомерным, объемным и глубоким. И задачу эту предстояло решить в основном пластическими средствами. Вот тут-то во всем блеске развернулось дарование Юрия Пугача: уже эскизы к фильму содержали в себе предельную достоверность и вместе с тем в них была магия... замороженного Времени. И вот когда художник построил декорации по этим эскизам, я увидел, что Время в них оттаяло, ожило в вещах, в конструкциях, в линиях, в цвете...

Казалось, что актеры, реквизит, мы сами, съемочная техника — все окунулось и ушло, отлетело в другую жизнь.

И так было всегда...

Удивительно легко и хорошо работалось в декорациях Юрия Пугача. За девять фильмов «Открытой книги» в течение девяти лет напряженной жизни я как режиссер-постановщик не сделал ни одного замечания, не задал ни одного недоуменного вопроса художнику-постановщику. Он работал так надежно, так аккуратно, так мужественно, так немногословно, что это вызывало восхищение...

Летит Время нашей жизни. Это, конечно, печально. Но радостно и хорошо жить и работать рядом с мастером, который без суеты непрерывно движется к совершенству.

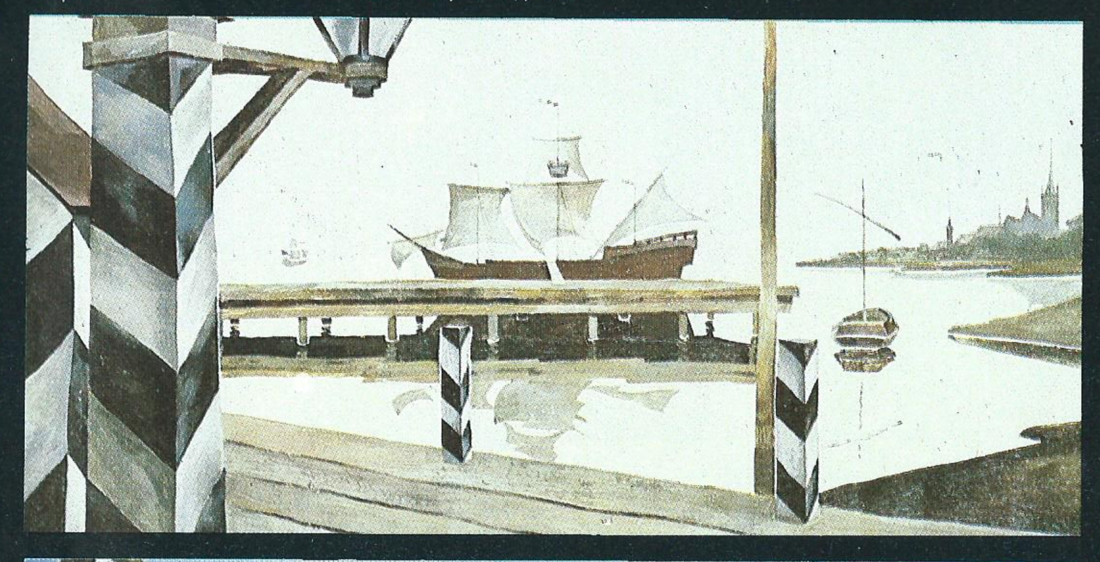
В. Титов

ПУГАЧ Юрий
1973
«Опознание». Режиссер Л. Менакер, оператор В. Ковзель. «Ленфильм»
«Сломанная подкова» Режиссер С. Аранович, операторы Е. Шапиро, Д. Долинин. «Ленфильм»
1975
«Дневник директора школы». Режиссер Б. Фрумин, оператор А. Гамбарян. «Ленфильм»
«Рассказ о простой вещи». Режиссер Л. Менакер, оператор О. Ковзель. «Ленфильм», ТВ,
1977
«Открытая книга» Режиссер В. Титов, оператор А. Иванов. «Ленфильм», ТВ, 8 серий
1979
«Впервые замужем» Режиссер И. Хейфиц, оператор В. Дьяконов. «Ленфильм»
1980
«Последний побег» Режиссер Л. Менакер, оператор В. Ковзель. «Ленфильм»
1981
«Личная жизнь директора». Режиссер В. Шредель, оператор А. Чучелин. «Ленфильм», ТВ, 2 серии
«Штормовое предупреждение» Режиссер В. Михайлов, операторы А. Лапшов, В. Комаров. «Ленфильм»
1982
«Мой друг Иван Лапшин» Режиссер А. Герман, оператор В. Федотов. «Ленфильм»
«Родительский день» Режиссер С. Колганова. «Ленфильм», к/м.
1983
«Скорость». Режиссер Д. Светозаров, оператор С. Астахов. «Ленфильм»

юрий пугач

«Сломанная подкова»
Порт

«Сломанная подкова»
Дом контрабандиста







«Открытая книга»
Комната матери
Тани

«Ошибка юности»
Вертолет

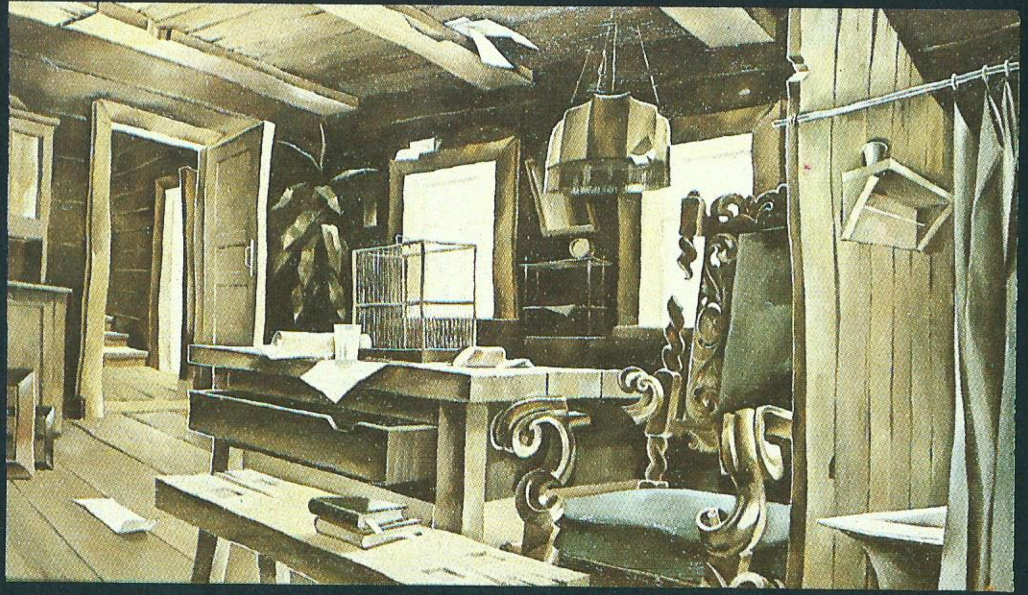
«Штормовое
предупреждение»





«Ошибка юности»
Квартира Люси

«Дневник
директора школы»
Кухня Свешникова





«Мой друг
Иван Лапшин»
Кабинет Лапшина

«Мой друг
Иван Лапшин»
Квартира Лапшина

«Впервые замужем»
Дом Пурышева

михаил карташов



В дни, когда пишутся эти заметки о художнике кино Михаиле Карташове, исполнилось 23 года нашей совместной работы. За эти годы мы стали не только единомышленниками, но и друзьями. И я радуюсь творческой результативности и художественной целеустремленности моего друга, которые характеризуют его деятельность в этот период.

Я считаю этот период счастливым для себя.

Мы вместе нащупывали стилевые принципы многосерийного телефильма (с создания первого советского многосерийного телефильма и начинали мы общую работу), вместе совершали на этом тернистом пути все более уверенные шаги. Мы вместе разрабатывали в художественном и телевизионном кинематографе ставшее нам близким творческое направление — создание фильмов на подлинно историческом, документальном материале, в основе которых — героические биографии реально существовавших людей. Мы вместе снимали в разных городах и странах, осваивая не только все новые съемочные площадки, но и духовные ценности народов, с которыми свела нас кинематографическая судьба. Все эти годы Карташов не порывал связи с театром, наращивая успехи в театральной сценографии, и нам удалось встретиться и на театральных подмостках: в Учебном театре ГИТИСа им. Луначарского он оформил шекспировскую комедию «Сон в летнюю ночь», поставленную Л. И. Касаткиной и мною на выпускном курсе актерского факультета. Сейчас мы вместе готовимся к новому фильму, и у нас интересные общие планы в кино, телевидении и театре.

Что же характерно для творческого облика Михаила Карташова?

Если мы в самой общей форме проанализируем суть работы художника кино в уже ушедшую, отстоящую от нас на десятилетия кинематографическую эпоху, то сможем, наверно, выразить ее в такой форме: создание эскизов декораций и их повторение в реальности.

Сегодня можно говорить о качественно новой роли художника кино — все более отчетливо выступает на первый план то, что можно было бы условно охарактеризовать как «изобразительную режиссуру». Разумеется, что толчок к пластическому замыслу дается драматургией и видением постановщика. Но будем справедливы — кто в нашей постановочной «команде» делает самый первый шаг к реализации фильма? Конечно, художник! Это начало зрительного ряда. И это же своеобразный художественный эпиграф к будущей вещи.

Михаил Карташов самые первые мини-наброски делает еще до создания литературного сценария. Как это возможно?

Я всегда старался рассказать ему (как и много работавшим со мной мастерам операторского искусства В. Т. Яковлеву и В. Н. Железнякову) о рождении нового замысла. Сидели часами, а я рассказывал о том, например, что на днях, в Варшаве, узнал о молодом польском ученом, бывшем узнике детского барака в Освенциме. После двадцатилетней разлуки его нашла в Польше мать — русская женщина, живущая в Минске. Рассказывал обо всем, что узнал,— обстоятельствах, среде, характерах, деталях.

Я еще только мечтал о фильме, «разминал» материал, готовился писать сценарий, а Карташов, встречаясь со мной, молча клал на стол рисуночки — эскизики-набросочки. И мы с оператором жадно вглядывались в них. Что это было?

Основанное на моих рассказах и документальных фотографиях какое-то предощущение... какое-то угадываемое настроение будущего фильма.

И дальше это продолжалось и развивалось. Я знакомил Карташова с эпизодами, с кусочками литературного сценария, с завершенным сценарием, с историко-документальными материалами.

Художник отвечал маленькими рисуночками и своими раздумьями. Они шли, как он любит говорить, «в копилку».

И снова главным было настроение.

Наконец, начинался этап режиссерского сценария. Тут речь шла не о раскадровке, а о стилевом решении прежде всего. И всегда Карташов сопровождал неизбежную дискуссию между основными создателями будущего фильма своими набросочками. Вокруг них и велся становящийся все более конкретным наш творческий диалог. Проникновение в сценарий, в его истолкование постановщиком, знакомство с историческим материалом, иконографией, местами будущих съемок, их атмосферой подводили художника к созданию эскизов. На каком-то этапе Михаил Николаевич исчезал. Мы знали: идет напряженная, почти круглосуточная работа над эскизами.

И, наконец, эскизы перед нами.

И снова главным в них было настроение. Технология производства, технология планировочных мест отодвинута на второй план (их можно увидеть и понять по чертежам-планировкам).

Когда мы после долгого разглядывания эскизов начинали с оператором и другими ближайшими сотрудниками делиться впечатлениями, то главным было всегда одно: Карташов опять новый!

Художник Карташов не признает какой-либо одной постоянно присущей ему и вполне определенной манеры выполнения эскизов — ни в техническом, ни в эмоциональном плане. Это не исключает, а предполагает развитие творческой индивидуальности художника.

Она, прежде всего, в отчетливом умении постичь суть автора — его мироощущение, стиль, манеру видеть мир. Ведь бывает, что художник из фильма в фильм узнаваем, а авторы нивелированы. Карташов за раскрытие автора, за нахождение каждый раз нового изобразительного ключа. Он уверен, что только тогда рождается нужная в этом произведении эмоциональная структура.

Индивидуальность художника Карташова — в активном постижении своеобразия исторической атмосферы произведения и сложного комплекса реалий, раскрывающих эпоху. Она в умении тонко почувствовать суть режиссерской позиции по отношению к жизненному материалу и методу его художественного осмысления.

Она, наконец, в интеллигентности Карташова, в слое присущей ему культуры, позволяющей легко оперировать историческими и художественными первоисточниками и богатством стилевых и жанровых оттенков, в широте его художественных интересов. Карташов хорошо знает историю и технику станковой живописи, театрально-декорационное дело, дизайн, книжную графику, театральный костюм, наконец, плакат.

На извечный вопрос (надо полагать, что он встал еще на заре кинематографа как искусства): «Кто же должен быть создателем кинодекорационного комплекса (художником- постановщиком фильма) — художник или архитектор?» — Карташов творчеством своим отвечает однозначно: «Тот, у кого выше общая и профессиональная культура, диапазон художественных интересов, зорче глаз к современной жизни и сегодняшнему развитию пластических искусств». Художник кино, занятый ныне не только разработкой эскизов павильонных и натурных декораций и их последующим воплощением в реальности, но прежде всего нахождением общей стилистики вещи, обязан обладать глубинной культурой, помноженной на безупречный вкус и технику архитектора, живописца, дизайнера. У него должен быть основательный запас прочности.

Имея его, в каждой новой киноработе Карташов предстает в новом качестве, его творческое лицо многолико и многогранно, он становится, перефразируя название известного фильма, человеком, точнее, художником с тысячью лиц. Это не беспринципность и всеядность. Это реальность, наиболее полно выражающая прикладной характер деятельности художника в кино и театре. Способность каждый раз быть новым — значит проявить отчетливое понимание драматургии, стиля автора и режиссерской задачи.

В четырехсерийном черно-белом телефильме «Вызываем огонь на себя», основанном на документах, рассказывалось о разведывательной и диверсионной работе Сещенского интернационального подполья, действовавшего на оккупированной фашистами Брянщине в 1941—1943 гг., Карташов (и работавший с ним художник Леонид Платов) был строг, сдержан, хроникален, достоверен. Построенные им павильонные и натурные декорации смыкались с включенными в игровую ткань масштабными кадрами немецкой и советской кинохроники, которые были нами смонтированы и озвучены так, как будто это были куски, поставленные и снятые нашей группой.

В другом четырехсерийном черно-белом телефильме «Операция «Трест» наша попытка осмыслить отдаленные от нас десятилетиями, полные противоречий и драматизма документальные судьбы людей, любивших Россию, но оказавшихся по разные стороны баррикад в первые послереволюционные годы, подвели Карташова к более образной структуре художественного решения. В кабинете руководителя советской контрразведки Артузова художником была найдена (замеченная многими и не раз отмеченная в прессе) планировка, кажущаяся на первый взгляд странной, но исполненная точного смыс-

ла — острые углы кабинета в здании ВЧК создавали ощущение ловушки, в которую загнал себя проявивший двоедушие и беспринципность А. А. Якушев. Совсем другая среда — бескрайняя, воздушная, светлая — в заключительных кадрах фильма, где встречаются в последний раз Артузов и прошедший сложный путь духовного возрождения Якушев. Встречаются и долго, сосредоточенно молчат как бы в предощущении будущей драмы.

В статье о советско-польской кинокартине «Помни имя свое» старейшая журналистка Татьяна Тэсс писала: «Трудно забыть эпизод, когда женщина, припав к грязной дощатой двери, разговаривает со своим ребенком, отнятым у нее и запертым в детском бараке,— трехлетним сыном, которому она просовывает под дверь, как драгоценность, одну-единственную сбереженную картошку, чтобы утолить его голод. Снятая на затоптанном снегу, у обледеневшей замызганной двери, под тусклым небом зимнего дня, когда самый воздух кажется полным ледяной безнадежности,— эта сцена полна пронзающей чистоты и света».

Карташов вместе с замечательным польским оператором Богуславом Лямбахом нашел эту точно охарактеризованную образную суть: сплав выверенных до мельчайших подробностей жестоких реалий (эпизод поставлен в полном соответствии с воспоминаниями прообраза героини З. Г. Муравьевой) неизбывным светом материнства, пронесенным через все нечеловеческие испытания.

В трехсерийном телефильме «Диалог» Карташов работает по принципу коллажа. Заданный сценарием синтез игровых эпизодов, публицистического комментария, документальных интервью, репортажных съемок и архивных кинокадров воплощен Карташовым в эскизах, выполненных в совершенно новой манере: то ли это политический плакат, то ли фотомонтаж, то ли рекламные афиши? Я не знаю этого точного термина. Но я знаю главное: это точно по с у т и!

С Е. Ташковым Карташов сделал чудесный фильм по рассказу В. Распутина «Уроки французского». В эскизах к этой картине Карташов — проникновенный лирик-пейзажист.

Конечно, далеко не все задуманное художником находит воплощение в фильмах. Скажем так: процентов на шестьдесят, может быть, на пятьдесят. Все, что прочувствовано в процессе рождения эскизов и в тяжких боях за их реализацию, все, что воплощено и не воплощено, весь накопленный материал художник кино имеет возможность — и Карташов это делает почти всегда — отобразить в ретроспективных эскизах, подводящих итоги сделанному — я бы назвал их «изобразительные эссе». Я смотрю на них с грустью — работа кончилась, прощай еще один кусок нашей быстротекущей кинематографической жизни!

И я смотрю на них с радостью — ведь Михаил Карташов намного моложе меня. У него впереди еще много новых эскизов, фильмов и подводящих им итог «изобразительных эссе».

Да, их будет много. Потому что мой соратник и друг обладает не только дарованием. У него большой запас прочности.

И это залог его трудного, но счастливого будущего.

С. Колосов

КАРТАШОВ Михаил
Заслуженный художник РСФСР (1977)
Лауреат Государственной премии РСФСР имени Братьев Васильевых (1976) за фильм «Помни имя свое»
1966
«Вызываем огонь на себя» (совм. с А. Платовым). Режиссер С. Колосов, оператор В. Яковлев. «Мосфильм», 4 серии
1970
«Операция «Трест» Режиссер С. Колосов, оператор В. Железняков. «Мосфильм»
1972
«Адъютант его превосходительства» (совм. с В. Филипповым). Режиссер Е. Ташков, оператор П. Терпсихоров. «Мосфильм», ТВ.
«Четвертый». Режиссер А. Столпер, оператор В. Железняков. «Мосфильм»
1973
«Дети Ванюшина» (совм. с Л. Платовым). Режиссер Е. Ташков, оператор В. Железняков. «Мосфильм»
1974
«Помни имя свое» Режиссер С. Колосов, оператор Б. Лямбах. «Мосфильм» (СССР) — «Иллюзион» (ПНР)
1976
«Два капитана» Режиссер Е. Карелов, оператор В. Макаров. «Мосфильм», ТВ, 6 серий
1978
«Диалог». Режиссер С. Колосов, оператор В. Железняков. «Мосфильм», ТВ.
«Уроки французского» Режиссер Е. Ташков, оператор В. Нахабцев. «Мосфильм», ТВ.
1981
«Назначение». Режиссер С. Колосов, оператор А. Петрицкий. «Мосфильм», ТВ.
1982
«Мать Мария» Режиссер С. Колосов, оператор В. Железняков. «Мосфильм»
«Ищите женщину» Режиссер А. Сурикова, оператор М. Агранович. «Мосфильм», ТВ, 2 серии



«Операция «Трест»
Перевоплощение

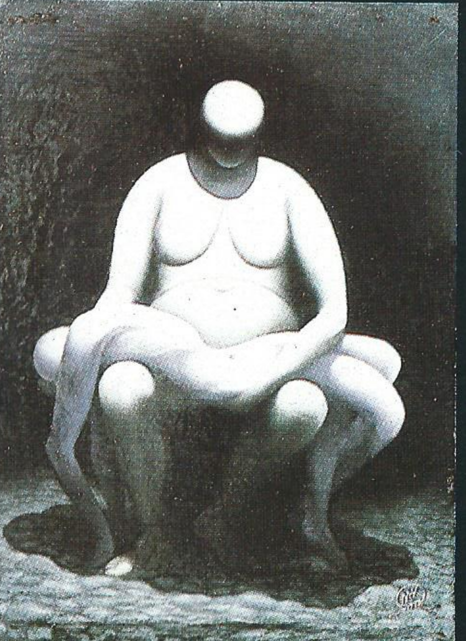


«Диалог»
Гадалка Бухела



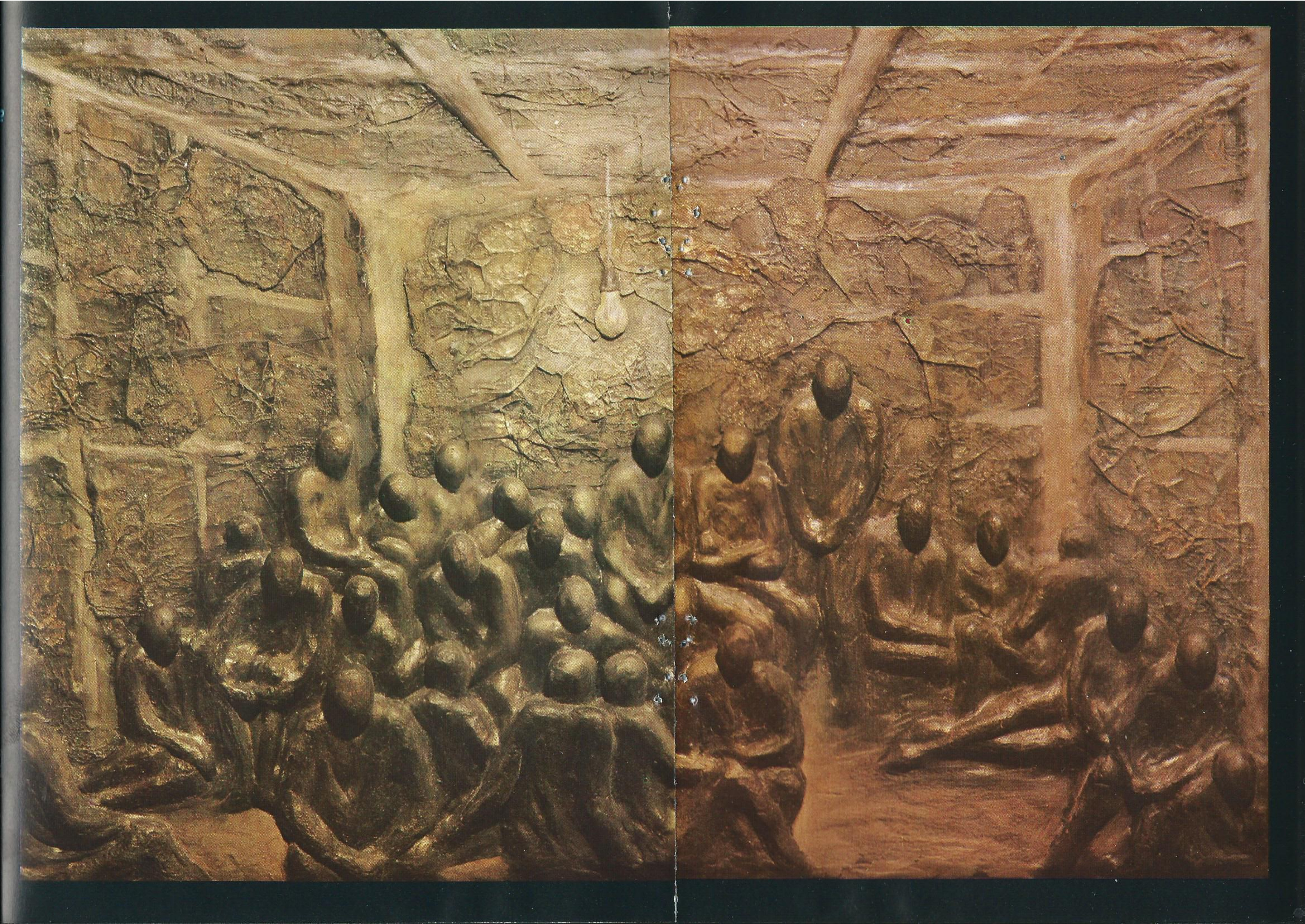
«Четвертый»

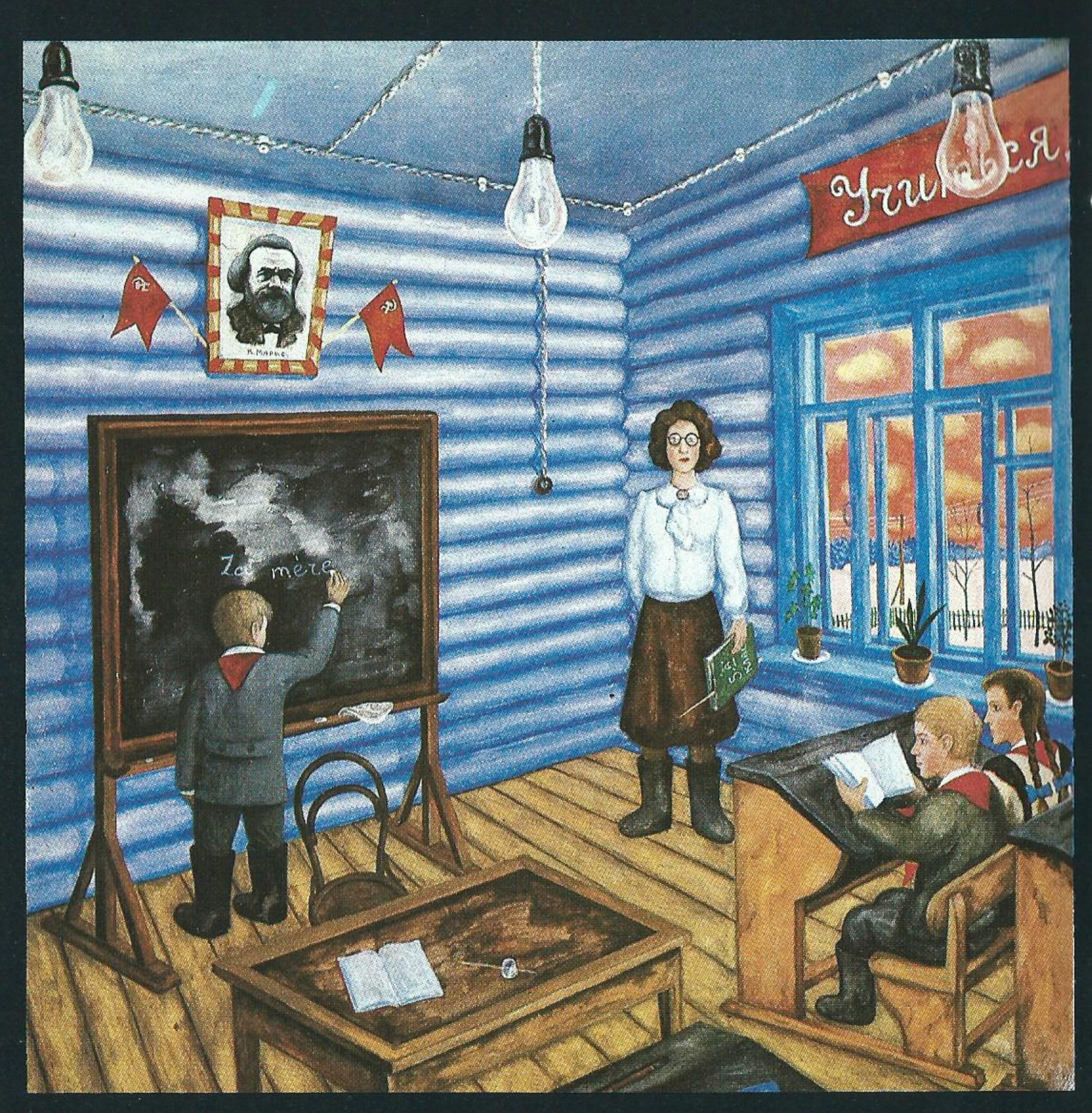
«Пиета»
Живопись



«Вариации на тему Прокофьева»
Живопись

«Бедная Лиза»
Эраст был безутешен.
Сценография





«Уроки
французского»
Класс

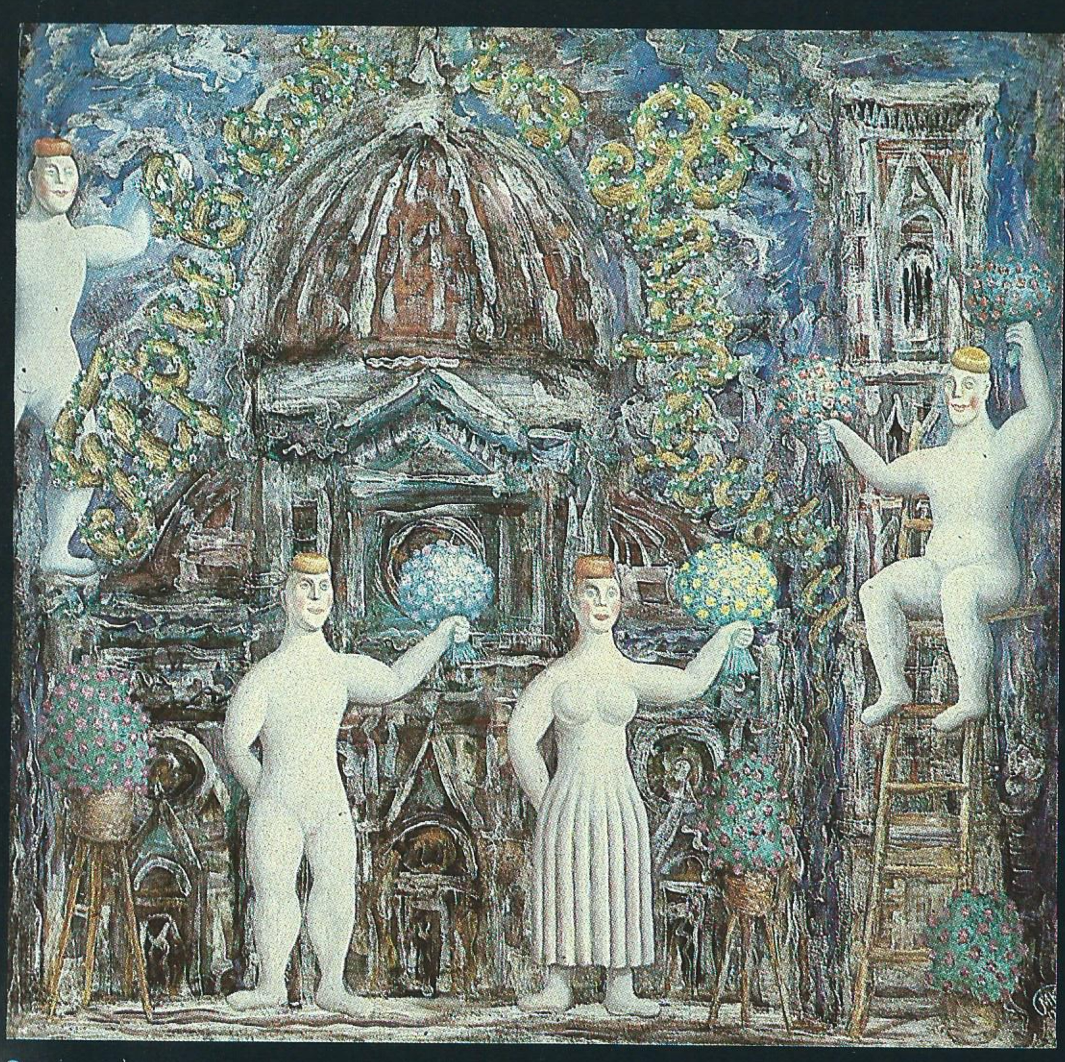


«Уроки
французского»
Комната
учительницы

«Помни имя свое»
Комната Зинаиды



«Помни имя свое»
Освенцим



Эскиз театрального занавеса

людмила кусакова



Если бы меня спросили, какая черта мне кажется наиболее отличительной в характере художника Людмилы Кусаковой, то я бы ответил: «Одержимость поиска в искусстве, граничащая с авантюризмом».

Она авантюрна, как были авантюрны поэты и художники в былые времена. Авантюризм — не однозначное понятие, составляющими в него входят смелость, риск, поиск и, конечно, ум. Любой талант по своей природе авантюрен. Кусакова имеет склад ума широкий, незакоснелый. В кинематографе, как нигде, перед взором каждого проходит череда характеров и судеб с их радостями и разочарованиями, победами и поражениями, взлетами и падениями человеческого духа, с высотой чувства и низостью поступка. Перед этой человеческой комедией, где появляются и спадают маски, она ухитряется сохранять удивительное спокойствие. От ее проницательности порой становится жутковато, а один весьма известный режиссер высказал как-то в личной беседе со мной мнение, что она водится с нечистой силой. Кажется, он ее побаивался. Ну, что ж, взгляд художника Л. Кусаковой обладает способностью проникать в самую суть явлений, а это некоторым может не нравиться.

Но та же проницательность, чутье художника, душевная отзывчивость позволяют проникнуть в духовную сущность будущей картины. Кусакова умеет эту духовную, нематериальную субстанцию воплотить в образ вполне материальный, будь то декорация или костюм. Я люблю смотреть, как она стоит перед эскизом, готовой декорацией или перед натурным куском, чуть склоня голову набок, как оценивает объект и как всякий раз точным жестом определяет, словно очерчивает в воздухе то, чего ей не хватает. Этот жест я видел у Кусаковой не один раз. Она не ищет определения в словах, слова ее просты, даже обезличены: «Эта штучка! Такая маленькая вещичка! Попало — не попало!» Глаз художника оценивает, а жест определяет. Рука определяет, рука художника.

В воспоминаниях Ф. И. Шаляпина есть одна мысль, пришедшая сейчас мне на память. Он говорит о художниках, с которыми довелось общаться, в частности о В. Серове: «Меня поражало умение людей давать небольшим количеством слов и двумя-тремя жестами точное понятие о форме и содержании». То же самое можно сказать о Кусаковой. Ее жест — это предтеча мазка на холст, ее жест — это существующая в воображении картина.

Первый фильм, в котором Л. Кусакова выступила как художник-постановщик назывался «Концерт для двух скрипок», а уже во втором, в «Голубом портрете», поставленном Геннадием Шумским по моему сценарию, мы встретились с ней в совместной работе. К этой картине она исполнила и декорации, и костюмы.

Вспоминая сегодня картину, рассматривая эскизы к ней, ищешь определение, и оно находится. Оно — техника живописи. Это акварель... Акварельные воспоминания детства, акварельная размытость этих воспоминаний. В нашей памяти нет резких переходов, как нет их и в красках. Все, что было с нами в детстве, вспоминается с чувством светлым, прозрачным, как светлы и прозрачны акварельные краски на эскизах Кусаковой. Художник-постановщик первым создает пластический образ картины, ее пластическое звучание, за ним уже пойдут другие: режиссер, оператор...

В работе с Л. Кусаковой мы всегда были единомышленниками, всегда вместе искали — не только разговаривали, но и вместе ездили на выбор натуры. Сколько в этих поездках находилось подробностей, порой влиявших на сценарий, поскольку сценарий живет и меняется в процессе производства всего фильма. Бывает, что найденная натура дает ключ к решению всей сцены. Помню, как Кусакова привезла на выбранное место режиссера Виктора Прохорова и оператора Павла Лебешева. Они только глянули на реку, на ее поворот, на омут, где крутилась темная вода, на заросшие ивняком берега и чуть ли не в один голос сказали: «Все, Мила, можешь быть свободна!» Перед нами был кадр из фильма. Коли уж я заговорил про фильм «Серафим Полубес и другие жители Земли», то хочу сказать, что на стадии сценарного замысла, когда еще не было ни режиссера, ни оператора, мы с Кусаковой уже задумывались о пластическом образе будущей картины. Но об этом фильме несколько позже — будем последовательны в своем рассказе.

Вспомним «Обыкновенное чудо» — прекрасную телевизионную версию пьесы Е. Шварца, которую поставил Марк Захаров в декорациях Л. Кусаковой. Принцип сочетания несочетаемого в решении декораций, фантастическое среди обыденного

и обыденность фантастического. Достаточно было посмотреть эскизы или побывать в построенных декорациях, когда нет еще в них актеров, когда действо еще не началось, чтобы почувствовать приближение чуда так же, как чувствовал приближение своих героев волшебник в этой картине. Я бы назвал это обыкновенным чудом декораций Л. Кусаковой. Глядя на них, понимаешь, как движется режиссерская мысль. Декорации будят фантазию, продлевают звучащее слово, вступают в спор с происходящим, двигают сюжет, испытывают характеры, и в то же время они — эти декорации — просто обстановка, в которой совершаются обыкновенные чудеса. Веришь, что чудо возможно именно в такой обстановке, только в такой.

Мастерская волшебника, причудливый мир его вымысла и реальности или пустынный пейзаж со львом, коридор гостиницы, в котором летают ласточки (это на эскизе), и коридор гостиницы, в котором ласточки не летают (это на экране), но где в воздухе будто остался след от их стремительного полета.

Откуда идет изначальный толчок художественного решения фильма — от драматургии Шварца, от режиссерских поисков Захарова или от прозрения сути явлений художником Кусаковой? На примере этой картины понимаешь, насколько в состоявшейся вещи все неразделимо, все слито и гармонично.

Кусакова умеет проникать в самую суть замысла. В те времена, когда она еще работала художником по костюмам, каждый ее костюм становился для актера и режиссера ключом к решению роли. Мы и познакомились с ней на примерке костюмов к первой моей картине «Сто дней после детства» режиссера С. Соловьева. Казалось бы, что особенного в той повседневной одежде, которую носили подростки в пионерском лагере, но вот одно платье, голубое, воздушное, с оборками и рюшечками, я до сих пор помню. Это было платье для Сони Загремухиной, которую в реальности нашей кинематографической звали Ирой Малышевой, тоненькой, светловолосой, с пугливыми, чуткими глазами глубокого синего цвета. Когда Ира появилась перед нами в этом платье, все стоявшие вокруг — костюмеры, ассистенты — сразу как-то притихли, потому что увидели перед собой Соню из будущей картины, а я понял, хотя сценарием это не было предусмотрено, что она не может быть одета, как все остальные, потому что она не может чувствовать, как все, не может любить и жить, как все. Без сотворенного Л. Кусаковой костюма персонаж уже не мог существовать.

Коли мы заговорили о костюмах, то стоит вспомнить, что Кусакова делала их для многих картин, в их числе были кинокартины «Анна Каренина», «Чайковский», «Сюжет для небольшого рассказа», «Дядя Ваня», «Романс о влюбленных». Образная структура этих картин позволяет понять всю сложность работы художника над ними, а эмоциональная память зрителя возвращает нам череду пленительных образов.

Но вернемся к декорациям для фильмов. Вот серо-зелено-белый, пересвеченный город Мариенбад, где происходит действие «Игрока». Или аскетизм комнаты писателя в Петербурге: кресло у окна, лампа, кафельная печь, опять все серо-зеленое, теперь сумрачное. Достоевский вполоборота стоит у окна. Эскиз? Странно, не правда ли, называть эскизом это произведение станковой живописи. Но это эскиз декораций к фильму «26 дней из жизни Достоевского», который поставил Александр Зархи.

За эскизами начинается второй этап работы художника в кино — постройка декораций. Кусакова стремится приблизить декорацию к эскизу. Этап этот трудный, по-своему драматичный. Сколько художник вкладывает тепла, сил, любви, мастерства, наконец, чтобы декорация, по выражению Кусаковой, «была наполнена настроением»! Как ищет место каждой вещи в декорации!

«Сама вещь может быть неправильной, а ощущение от вещи правильным»,— любит повторять она. Вот это правильное ощущение от вещи и есть настоящее искусство.

Для кафельной печи в дом Достоевского каждую плитку отливали из гипса. Кусакова расписывала плитки от руки, «старила», шлифовала, чтобы поверхность бликовала, откалывала уголки. Сколько было разговоров, чтобы печь оставить, сохранить для следующих фильмов, но съемки закончились, и произошло то, что происходит на каждой картине,— декорации сломали. Сломали родные, обжитые комнаты. Что-то понадобилось как материал для новых декораций, что-то сожгли. Горят декорации, как горит картина в «Обыкновенном чуде»,

горит созданное воображением художника, материализовавшееся и снова ушедшее в небытие. Что-то останется на пленке... Как часто только что-то! Лишь малая часть созданного.

Авантюрная жилка не дает Л. Кусаковой останавливаться на достигнутом. Она пробует себя в разных жанрах, погружается в разные исторические эпохи, меняет технику и стиль. Декорации к «Покровским воротам» сделаны в духе советского лубка пятидесятых годов, а «Враги» — это модерн начала века, живой буржуазный интерьер. Эскизы к кинокартине Сергея Юткевича «Ленин в Париже» Л. Кусакова сделала в технике коллажа.

Коллаж — стиль последних работ Сергея Юткевича. Коллаж — это фотографии, вырезки из газет, обрывки афиш, это все, что передает дух эпохи. Все смонтировано, выстроено художником, последовательно воплощающим замысел режиссера.

Например, площадь Дютертер на Монмартре — место, где все рисуют, но не известно, кто покупает; красотки, бистро, суета и покой среди суеты. Эта площадь была выстроена на бетонной площадке «Мосфильма», вернее, не выстроена, а написана на задниках, лишь кое-что было пристроено, а на экране она выглядит как натура. За работу над кинокартиной «Ленин в Париже» Людмила Кусакова в числе других создателей была удостоена Государственной премии СССР.

Последняя по времени работа художника в фильме, о котором я уже упоминал, «Серафим Полубес и другие жители Земли» — работа сложная, хотя бы потому, что герой в ней — художник. Как показать мир самодеятельного художника, человека с причудами и, прямо скажем, не от мира сего. Кусакова сумела избежать вычурности, выдуманности. Простота — вот лейтмотив ее декораций, основной мотив пластического решения фильма. Все просто, как проста сама природа, и все так же загадочно. Отдельные элементы декорации создают легкий «сдвиг», декорация оказывается с «секретом».

Художник работает на картине, и в живом общении создателей высекаются искры вдохновения. Помню, надо было снимать сцену, где Серафим Полубес пишет этюды на натуре. Сцена нужная, потому что в ней он встречает Никиту и Дашу, когда они возвращаются после ночи, которую провели вместе. Мы все, режиссер, оператор и я, обсуждали, как лучше ее снять, и вдруг Кусакова сказала: «Здесь нет изюминки! Знаете, как художники выбирают место для этюдов? Они берут с собой рамки и через них смотрят на природу». И последовало несколько жестов Кусаковой, через которые мы ясно увидели всю сцену. И тут все как взорвались! Кажется, Лебешев закричал: «И он ведет эту рамку и в ней видит Никиту и Дашу!» Сцена была решена не просто интересно, как отдельная сцена, ее решение работало на основную мысль фильма, что искусство, в данном случае живопись Полубеса, способно воздействовать на мир, изменять его. Эта сцена — кирпичик, из которого — не впрямую — а в образном ряде складывалась идея картины.

Я смотрю на эскиз декорации к фильму, где Серафим сидит на крыльце своего дома. Синие сумерки, особое состояние природы и сумеречное состояние души, время творчества. За ним — его дом, два окна на чердаке несколько причудливой формы, это и есть маленький «секрет» декорации, в остальном дом самый обыкновенный. Вся природа пребывает в этот час в единении, и в единении с ней чувствует себя Серафим. Это и хотелось передать художнику.

Кусакова нашла этот дом зимой. Огородами пробиралась к нему чуть ли не по пояс в снегу. Потом были съемки. Сколько она просила снять дом с этой точки, но все как-то не получалось — снят был всего один проход, да и тот в монтаже вылетел. Вот так долго искавшееся, послужившее ключом к решению остальных декораций, в фильм не вошло. И так случается часто. Выстроенные декорации не отснимаются, вылетают эпизоды, снятые в декорациях, и получается, будто их и не было. В этом и заключается драма художника-постановщика. С печалью и болью Л. Кусакова и через много лет вспоминает об этом. И ее можно понять, потому что у настоящего художника в работе — вся жизнь.

Я мысленно вижу: где-то стоит в сумерках дом Серафима, шумит выстроенная Кусаковой площадь Дютертер, зимняя дача из нашего детства не сгорела и не сгорела мастерская волшебника, потому что верю: декорации, выстраданные душой человеческой, как и рукописи, не горят.

А. Александров

КУСАКОВА Людмила Лауреат Гос. премии СССР (1983) за фильм «Ленин в Париже». Заслуженный работник культуры РСФСР (1974) Художник по костюмам:

1964
«Негасимое пламя». По мотивам повести Г. Березко «Бригада, ко мне!..» Режиссер Е. Дзиган, операторы В. Павлов, Н. Большаков, художник-постановшик Е. Серганов. «Мосфильм», 2 серии
«Гранатовый браслет». По мотивам одноим. рассказа А. И. Куприна. Режиссер А. Роом, оператор Л. Крайненков, художники-постановщики О. Аликин, А. Фрейдин, И. Шретер. «Мосфильм»
1965
«Авария». Режиссеры А. Абрамов, Н. Бирман, оператор В. Фастович, художники-постановщики А. Блок, Д. Рудой. «Ленфильм»
1966
«Айболит-66». По мотивам сказки К. Чуковского. Режиссер Р. Быков, операторы Г. Цекавый, В. Якушев, художник-постановщик А. Кузнецов. «Мосфильм»
1968
«Анна Каренина». По одноим. роману Л. Н. Толстого. Режиссер А. Зархи, оператор Л. Калашников, художники-постановщики А. Борисов, Ю. Кладиенко. «Мосфильм»
1969
«Чайковский». Режиссер И. Таланкин, оператор М. Пилихина, художники-постановщики А. Борисов, Ю. Кладиенко. «Мосфильм», 2 серии
«Сюжет для небольшого рассказа». По мотивам творческой биографии А. П. Чехова. Режиссер С. Юткевич, оператор Н. Ардашников, художник-постановщик А. Вайсфельд. «Мосфильм» (СССР), «Тельсия-фильм» (Франция)
«Цветы запоздалые». По мотивам одноим. произведения А. П. Чехова. Режиссер А. Роом, оператор Л. Крайненков, художник-постановщик Г. Мясников. «Мосфильм»
1970
«Дядя Ваня». По одноим. пьесе А. П. Чехова. Режиссер А. Михалков-Кончаловский, операторы Г. Рерберг, Е. Гуслинский, художник-постановщик Н. Двигубский. «Мосфильм»
1971
«Преждевременный человек». По пьесе М. Горького «Яков Богомолов». Режиссер А. Роом, оператор Л. Крайненков. «Мосфильм»
1973
«Много шума из ничего» По одноим. пьесе В. Шекспира. Режиссер С. Самсонов, операторы М. Биц, Е. Гуслинский, художники-постановщики А. Бойм, С. Воронков. «Мосфильм»
1974
«Романс о влюбленных» Режиссер А. Михалков-Кончаловский, оператор Л. Пааташвили, художник-постановщик Л. Перцев. «Мосфильм», 2 серии
«Сто дней после детства». Режиссер С. Соловьев, оператор Л. Калашников, художник-постановщик А. Борисов. «Мосфильм»
«Невероятные приключения итальянцев в России». Режиссер Э. Рязанов, операторы Г. Погани, М. Биц, художник-постановщик М. Богданов. «Мосфильм» (СССР), «Продукционе Де Лаурентис» (Италия)
1976
«Чисто английское убийство». По одноим. роману С. Хейра. Режиссер С. Самсонов, операторы Е. Гуслинский, А. Чапаев. Художники-постановщики А. Борисов, С. Воронков. «Мосфильм», ТВ.
«Станционный смотритель». По одноим. повести А. С. Пушкина. Режиссер С. Соловьев, оператор Л. Калашников, художник-постановщик А. Борисов. «Мосфильм», ТВ.
«Мелодии белой ночи». Режиссер С. Соловьев, при участии К. Нисимура, оператор Г. Рерберг, художник-постановщик А. Борисов. «Мосфильм» (СССР), «Кабусики Кайся» — «Тохо Эйга» (Япония)
«Бешеное золото». По мотивам сатирической комедии Д. Пристли. «Сокровище». Режиссер С. Самсонов, оператор Е. Гуслинский, художник-постановщик А. Борисов. «Мосфильм»
1975
«Концерт для двух скрипок». (Декорации и костюмы). По мотивам романа М. Коршунова «Бульвар под ливнем». Режиссер Е. Сташевская, оператор Н. Немоляев. «Мосфильм»
1976
«Голубой портрет» (Декорации и костюмы). Режиссер Г. Шумский, оператор Д. Коржихин. «Мосфильм»
1977
«Враги». По одноим. пьесе М. Горького. Режиссер Р. Нахапетов, оператор А. Княжинский. «Мосфильм»
1978
«Обыкновенное чудо» По одноим. сказке Е. Шварца. Режиссер М. Захаров, оператор Н. Немоляев. «Мосфильм», ТВ.
1980
«26 дней из жизни Достоевского» (Декорации и костюмы). Режиссер А. Зархи, оператор В. Климов. «Мосфильм»
1981
«Ленин в Париже» Режиссеры С. Юткевич, Л. Эйдлин, оператор Н. Немоляев. «Мосфильм»
1982
«Покровские ворота». По одноим. пьесе Л. Зорина. Режиссер М. Козаков, оператор Н. Немоляев. «Мосфильм», тв, 2 серии
1983
«Серафим Полубес и другие жители Земли». Режиссер В. Прохоров, оператор П. Лебешев. «Мосфильм»

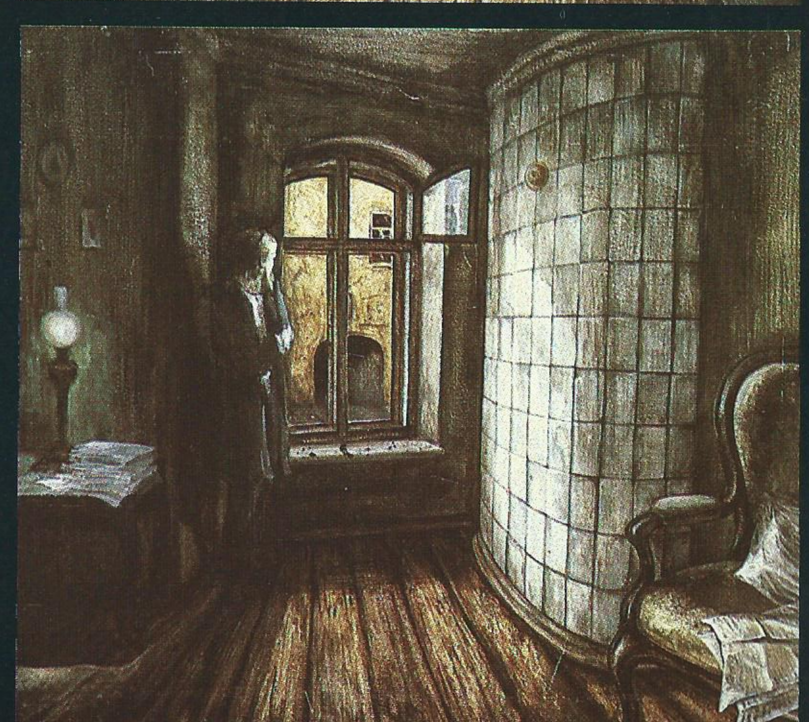
людмила кусакова



«26 дней из жизни Достоевского»
Из казино



«26 дней из жизни Достоевского»
Коридор



«26 дней из жизни Достоевского»
Кабинет

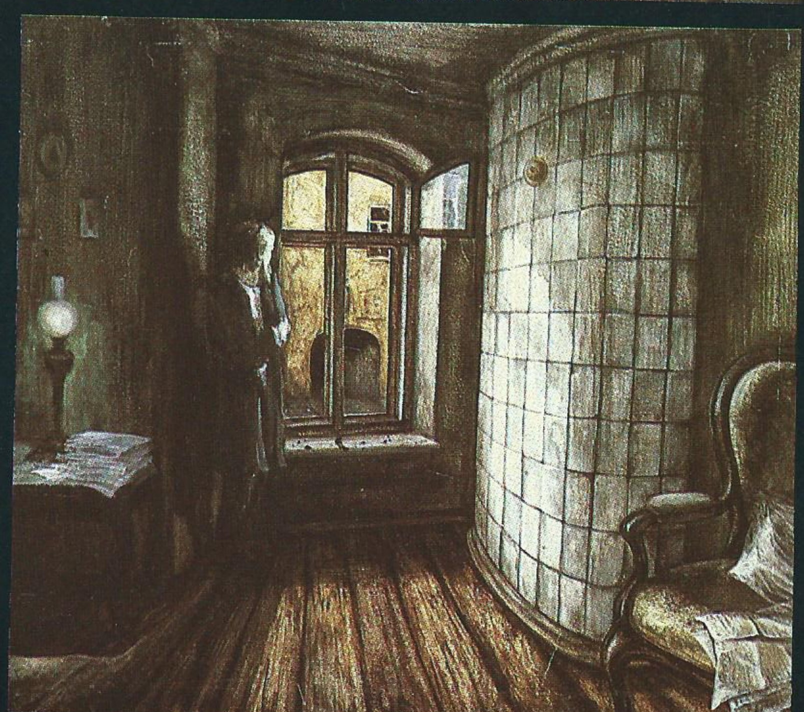
людмила кусакова



«26 дней из жизни Достоевского»
Из казино

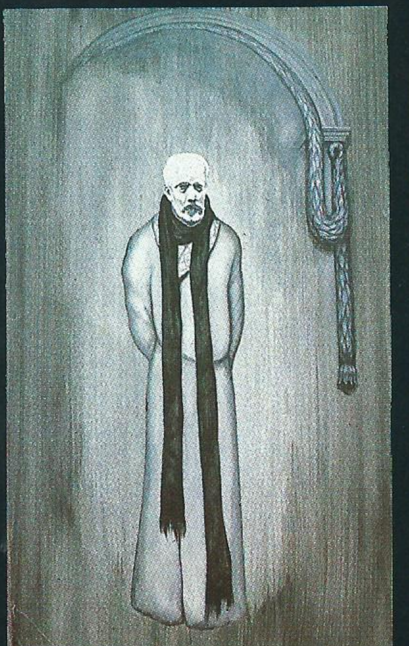


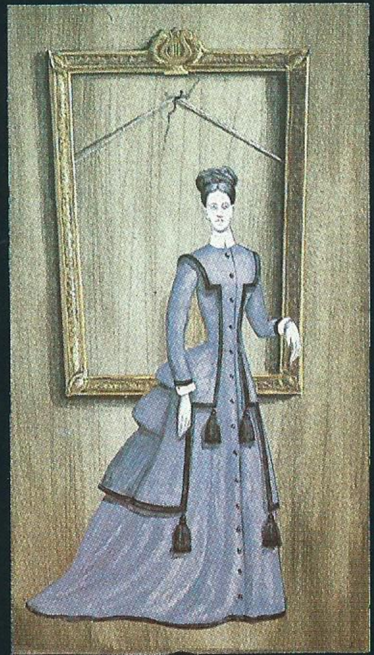
«26 дней из жизни Достоевского»
Коридор



«26 дней из жизни Достоевского»
Кабинет

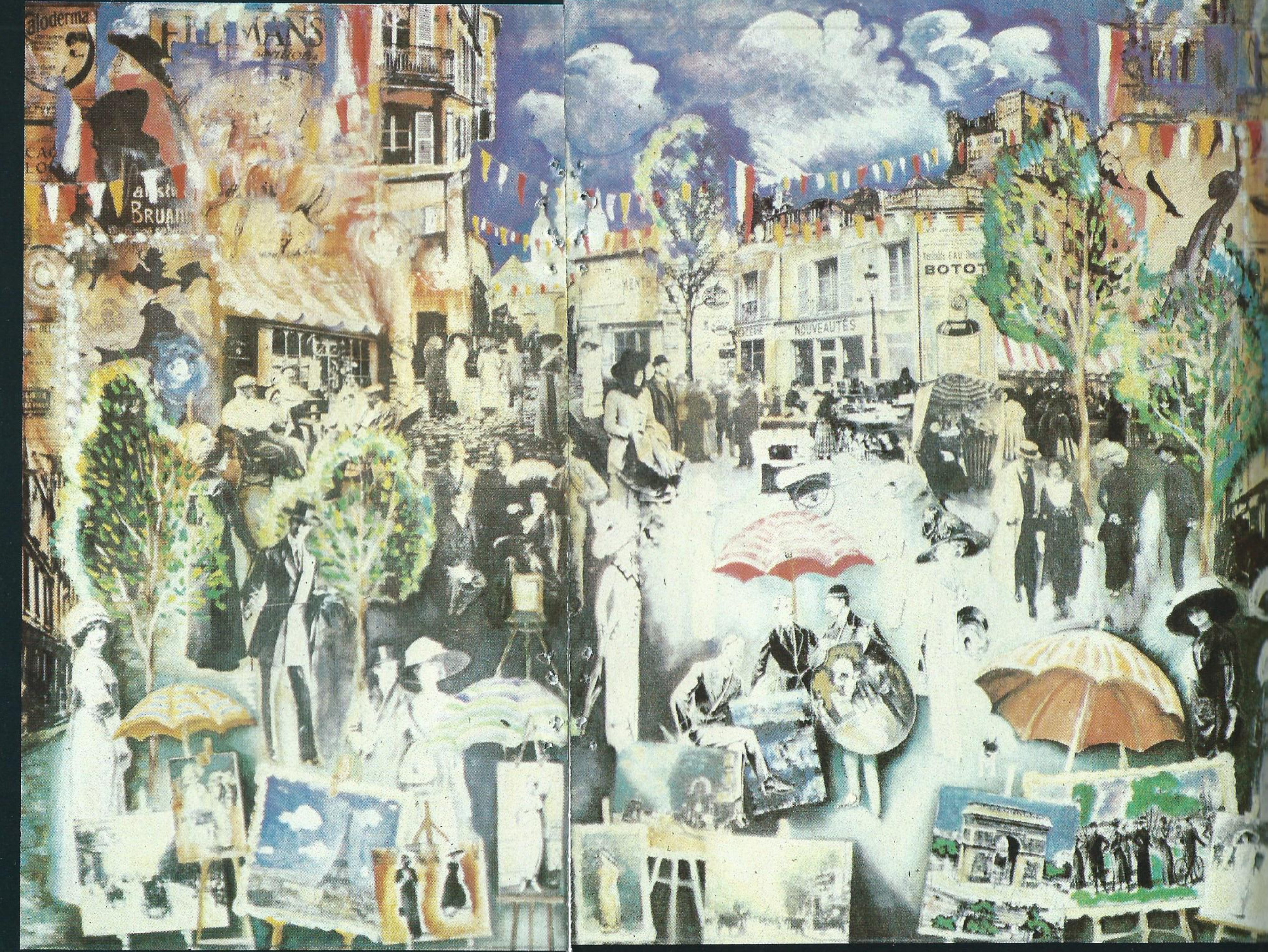
«26 дней из жизни Достоевского»
Парк



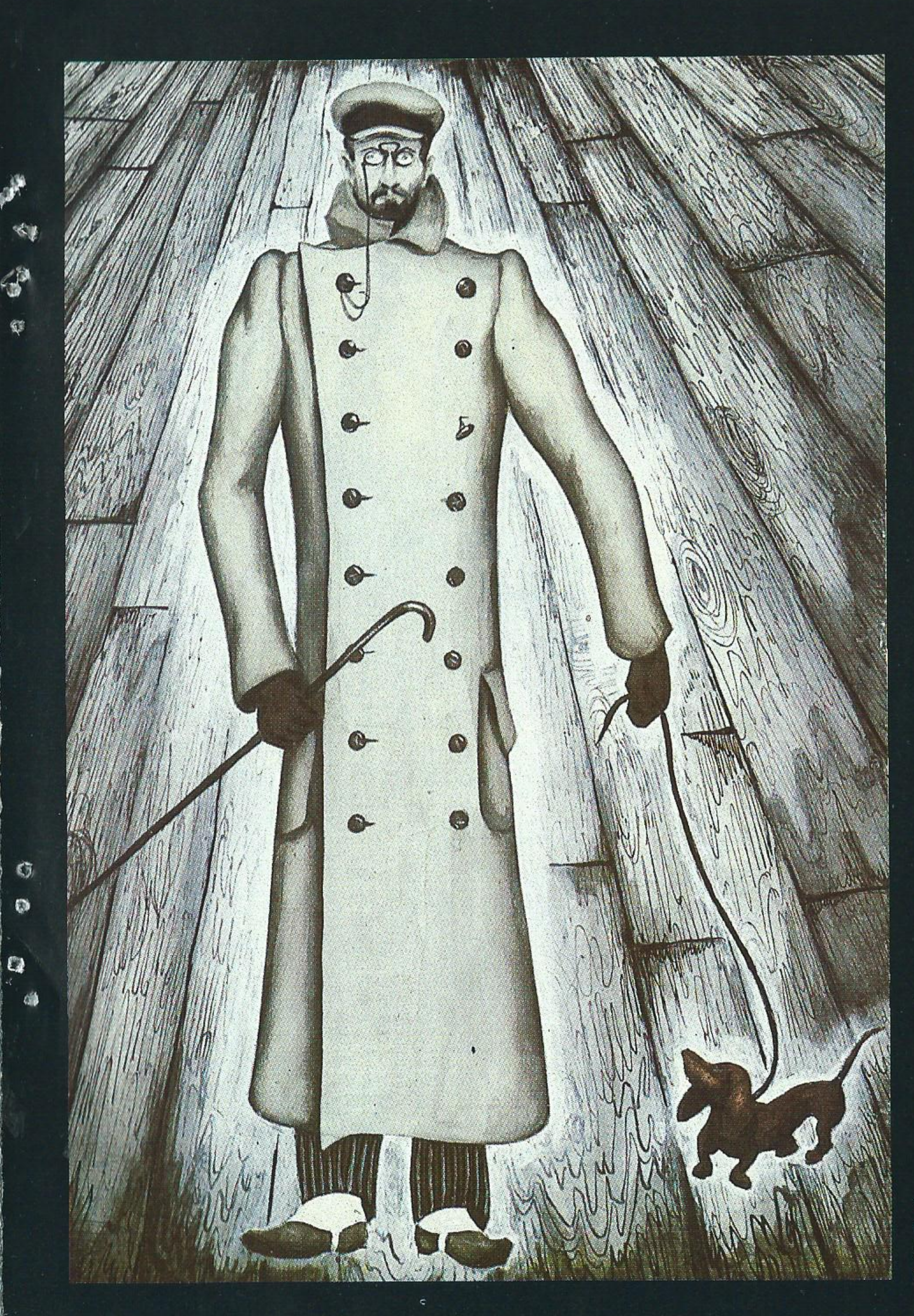


«Чайковский»
Эскиз костюма

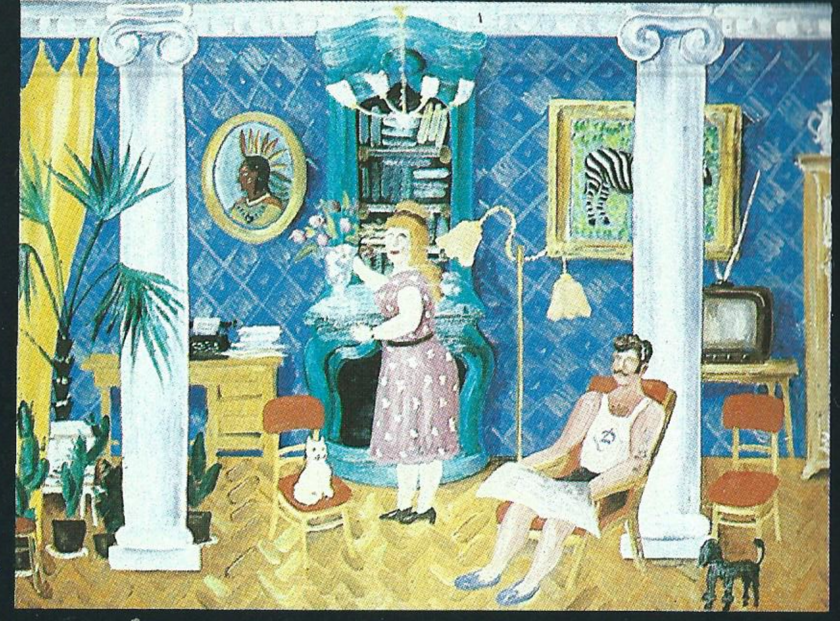
«Чайковский»
Фон Мекк. Эскиз костюма



«Ленин в Париже»
Монмартр



«Сюжет для небольшого рассказа»
А. П. Чехов



«Покровские ворота»
Комната жены

«Обыкновенное чудо»
Гостиница в горах

«Обыкновенное чудо»
Комната волшебника



«Серафим Полубес и другие жители земли»
Изба Серафима